



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Arte

**La nacionalización de la tira cómica y el rompimiento
de la cuarta pared. Análisis de las innovaciones
artísticas realizadas por Julio Fairlie en Sampietri
(1950-1952)**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte

AUTOR

Jesús Modesto ALVAREZ ESTRADA

ASESOR

Sofía Karina PACHAS MACEDA

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Alvarez, J. (2019). *La nacionalización de la tira cómica y el rompimiento de la cuarta pared. Análisis de las innovaciones artísticas realizadas por Julio Fairlie en Sampietri (1950-1952)*. Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Arte. Escuela Profesional de Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	—
DNI o pasaporte del autor	48053838
Código ORCID del asesor	0000-0001-8736-8534
DNI o pasaporte del asesor	25838642
Grupo de investigación	—
Agencia financiadora	—
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lugar: Lima, Lima, Lima. Coordenadas geográficas: Latitud: -12.0621065 Longitud: -77.0365256
Disciplinas OCDE	Historia del arte http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.00 Medios de comunicación, Comunicación sociocultural http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#5.08.00

Nota: tomar en cuenta la forma de llenado según las precisiones colocas en la web. https://sisbib.unmsm.edu.pe/archivos/documentos/recepcion_investigacion/Hoja%20de%20metadatos%20complementarios_30junio.pdf

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN ARTE**

Reunido en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día martes 29 de octubre del año 2019 a las doce horas, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Dra. Nanda Leonardini Herane, Presidenta; Mg. Sofía Karina Pachas Maceda, asesor; Emma Patricia Victorio Cánovas miembro; Lic. Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz miembros informantes. Dra. Nanda Leonardini Herane

Después de la exposición del graduando Jesús Modesto ALVAREZ ESTRADA, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

La nacionalización de la tira cómica y el rompimiento de la cuarta pared. Análisis de las innovaciones artísticas realizadas por Julio Fairlie en Sampietri (1950- 1952)

con la nota de:


Muy Bueno (17)


Después de la calificación, se comunicó al graduando la nota obtenida. La Presidenta del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Arte al Bachiller Jesús Modesto ALVAREZ ESTRADA. Concluido el acto académico a las 13:15... horas. Firman la presente acta por cuadruplicado.



Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas
Miembro


Lic. Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz
Informante


Dra. Nanda Leonardini Herane
Presidente
Informante


Mg. Sofía Karina Pachas Maceda
Asesora

*El nacionalismo resultaba tan débil, que el peruano
resultaba un extraño en su propia tierra, o, por lo
menos, un desadaptado, un crítico decepcionado que
desvalorizaba todo lo nuestro y enaltecía todo lo
extranjero*

José Carlos Mariátegui

*Una política democratizadora es no solo la que socializa
los bienes “legítimos”, sino la que problematiza lo que
debe entenderse por cultura y cuáles son los derechos
de los heterogéneo.*

Néstor García Canclini

ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6

CAPÍTULO I

LOS GOBIERNOS DE JOSÉ BUSTAMANTE Y MANUEL ODRÍA Y SU RELACIÓN CON LA PRENSA (1945-1956)

1 .1 Contexto histórico-político	14
1 .2 La nación, los intelectuales y la prensa	21
1 .3 Los medios de comunicación	23
1 .3.1 La prensa escrita	28
1 .3.2 Última Hora	33

CAPÍTULO II

LA TIRA CÓMICA EN EL PERÚ

2.1 Narrativa gráfica: historieta y tira cómica	36
2.2 Antecedentes de la tira cómica en el Perú	42
2.3 La tira cómica en la década del 1950: “La Profesionalización”	50
2 .3.1 Alfonso la Torre “ALAT” y Carlos Roose Silva “Croce”	59

CAPÍTULO III

INNOVACIONES ARTÍSTICAS EN LA TIRA CÓMICA SAMPIETRI DE JULIO FAIRLIE

3.1 Julio Fairlie	66
3.2 Sampietri	74
3 .2.1 Innovaciones artísticas en Sampietri (1950- 1952)	79
3 .2.1.1 El rompimiento de la cuarta pared	81
3 .2.1.1.1 Guiño al lector	88
3 .2.1.1.2 Referencias al autor	94
3 .2.1.1.3 Rompimiento de viñeta	100
3 .2.1.1.4 Sampietri en otras tiras	102

CONCLUSIONES	116
---------------------	-----

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119
-----------------------------------	-----

RESUMEN

La presente tesis trata sobre la tira cómica *Sampietri* de Julio Farlie publicada en el diario limeño *Última Hora*. Las piezas a analizar comprenden a las entregas que desarrollan la técnica grafico-narrativa conocida como “rompimiento de la cuarta pared”, la cual se sustenta en la capacidad conferida a los personajes de traspasar los límites de su ficción. Esta innovadora propuesta es estudiada desde la aparición de Sampietri el 9 de diciembre de 1950, hasta el 12 de setiembre de 1952, fecha en la cual el personaje despide a las tiras extranjeras de su segmento. Con ello, en el Perú se inicia una nueva etapa donde priman las publicaciones de dibujantes peruanos; en otras palabras, se nacionaliza, simbólicamente, el espacio periodístico referido a la narrativa gráfica.

Palabras clave: Tira cómica, Sampietri, Julio Fairlie, innovación artística, rompimiento de la cuarta pared, nacionalización.

INTRODUCCIÓN

Los cambios en la valoración de una obra, artista, estilo e incluso un género, están condicionados por los criterios y juicios del público, así como a críticos e investigadores que se ocupan de ellos en sus respectivos contextos geográficos y temporales (Furió, 2012), razón por la cual siempre están sujetos a cambios de percepción, tanto favorables como desfavorables. En el caso de la narrativa gráfica su positivo aprecio se da a partir de mediados el siglo XX, gracias a publicaciones como *The Comics* (1947) de Coulton Waugh, *Apocalípticos e integrados* (1964) de Umberto Eco, *La historieta en el mundo moderno* (1970) de Oscar Massota, *Para leer al pato Donald* (1971) de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, textos que contribuyeron a introducir a la historieta y tira cómica en la discusión académica.

Asimismo, la muestra *Bande Dessinée et Figuration Narrative* (Tira cómica y figura narrativa) en el museo de Artes Decorativas de París en 1967, aportó a su aceptación en el mundo del arte. Tanto los libros como la exhibición pública en espacios museográficos han hecho que las narrativas gráficas sean consideradas como una forma de arte que documenta hechos históricos sociales y de esta manera son representativas de la cultura a la que pertenecen.

Es probable que influenciado por esta etapa de popularización de la narrativa gráfica en el mundo, el historiador de arte Alfonso Castrillón publicó *La caricatura en el Perú* (1973), catálogo de la exposición realizada el mismo año en la galería del Banco Continental. Allí colocó de manera simultánea la cronología de la caricatura e historieta peruana de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX.

En lo referido a las investigaciones dedicadas solo a la historieta, estas se iniciaron treinta años más tarde, con los artículos *La Historieta Peruana 1* (2001) y *La Historieta Peruana 2* (2002) de Mario Lucioni publicados en la *Revista Latinoamericana de estudios sobre la*

historieta, los cuales dieron una visión panorámica a partir de la recopilación de obras y artista. Asimismo, Carla Sagastegui y Melvin Ledgard, con el apoyo del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), publicaron, respectivamente, los libros *La historieta Peruana, los primeros 80 años 1887-1967* (2003) y *De Supercholo a Teodosio: historietas peruanas de los sesentas a los setentas* (2004), estudios que describen la evolución estilística desde final del siglo XIX hasta la década del 70 del XX. Aunque estos trabajos consideraron a la tira cómica dentro de su objeto de estudio, esta última no cuenta con investigaciones en particular.

Unos años después, 2008, un acontecimiento importante tuvo como objetivo revalorar el arte gráfico en el Perú; fue cuando un grupo de dibujantes, guionistas y coleccionista designaron al 12 de setiembre como el “Día de la Historieta Peruana”. La fecha no fue elegida al azar, pues ese día, 56 años antes, el personaje Sampietri “irrumpió”, de manera gráfico-narrativa en las reconocidas tiras estadounidenses de su mismo segmento: “Los Campeones de la Historieta”, para informarles que sería la última vez que se publicarían, dado que, al día siguiente, solo aparecerían tiras y personajes “100% nacionales”.

Luego de este gesto simbólico se continúa con el interés editorial sobre este tema; así, publicaciones como *Trazos y Risas* (2010) de Omar Zevallos, exploran la biografía, a manera de crónica periodística, de distintos artistas gráficos del Perú, centrándose exclusivamente en los nacidos en Arequipa. Este mismo año sale a la luz *Poder, tensión y caricatura durante el periodo final del régimen fujimorista*¹ (2010), del cual se rescatan los esfuerzos metodológicos de Carlos Infante por realizar una sociología del humor que coloca a la producción gráfica realizada en prensa como el resultado de su época histórica.

En lo que respecta al tema principal de la presente investigación, la tira cómica Sampietri, no cuenta con estudios relevantes, aunque, si ha concitado el interés la obra posterior de Julio Fairlie, es decir la ejecutada en la década de 1960 y 70. Un ejemplo de esto es la tesis para optar

¹ Libro basado en su tesis para optar el grado de Doctor en Ciencias Sociales: *Poder y humor gráfico durante el periodo de crisis del régimen de Alberto Fujimori, 1966-2000* (UNMSM, 2008)

el grado de licenciada en arte: *La plástica del humor gráfico político. Análisis de la página del flaco de Julio Fairlie en el suplemento 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa (1966-1970)* de Evelyn Salazar (2017), en la cual se analizan las características plásticas de la obra gráfica “la página del flaco”.

Una iniciativa a destacar es que desde 2016 el Estado se ha comprometido con la revaloración y protección de la narrativa gráfica, a través de la fundación de la *comicteca*² nacional Galilea Ramírez, ubicada dentro de las instalaciones de la Biblioteca Pública Nacional, y cuenta con 11 500 ejemplares que pueden ser consultados de manera gratuita por el público.

A pesar de las diversas acciones de revaloración, y puesta en valor de la historieta, presentados aquí de manera panorámica, se debe reconocer que es una de las disciplinas menos estudiadas. Más aún, la tira cómica no cuenta con investigaciones específicas que contribuyan a reconocer sus características particulares respecto a otros géneros. Es por ello, que se ha creído importante contribuir con el bagaje académico de la misma a partir del análisis profundo del suceso que propició la creación del día de la historieta peruana³ y su relación con cambios sociales tan significativos como la migración a la capital en la década de 1950.

Para su análisis se ha creído oportuno elegir a la tira cómica *Sampietri* dado que, desde sus inicios, tuvo una gran acogida debido a características como: inspirarse en el contexto popular cotidiano y el uso de jergas. Dicha popularidad le permitió a su creador, Julio Fairlie, innovar en recursos que buscaran la participación activa del lector, como por ejemplo, mediante el empleo de la técnica gráfico-narrativa “rompimiento de la cuarta pared”.

² Comic es el término anglosajón que se traduce al castellano como historieta, sin embargo, la popularización de dicho vocablo debido al predominio de Estados Unidos en esta industria ha ocasionado que coloquialmente se utilice para nombrar a algunos géneros de la narrativa gráfica de forma indistinta.

³ Si bien es nombrado como “día de la historieta peruana”, toma como referencia para la fecha el triunfo simbólico de la tira cómica *Sampietri* sobre las tiras extranjeras de su segmento.

Cabe precisar que la cuarta pared es una convención narrativa que representa la barrera imaginaria que separa el “universo” ficcional de otros “universos”, los cuales pueden ser, la realidad de los lectores u otras narraciones. Esta frontera simbólica se considera rota en el momento en que la historia deja de ser narrada objetivamente, es decir, cuando algún personaje se dirige al observador, se reconoce como parte de una historia imaginada o por algún otro objetivo que trascienda su propia ficción.

Debido al éxito logrado por *Sampietri* es que el diario *Última Hora* decidió ampliar su apuesta por la narrativa gráfica y brindó el espacio para publicar a otros personajes inspirados en la realidad nacional, los mismos que eran creados por distintos dibujantes peruanos.

La presente tesis tiene como objetivo principal analizar las innovaciones que Julio Fairlie incorporó en su tira *Sampietri* de 1950 a 1952 y como estas, a partir del contexto político-social repercutieron en lo que es posible identificar como la nacionalización del espacio periodístico referido a la narrativa gráfica diaria.

Asimismo, se plantea examinar el concepto rompimiento de cuarta pared a través de su historia, su aplicación en distintos medios expresivos, las formas en las que es usado en la narrativa gráfica y la original propuesta de Julio Fairlie en *Sampietri*. Finalmente, se busca demostrar la importancia artística de mencionado dibujante en cuanto innova la narrativa gráfica peruana.

Aunque no hay estudios concretos sobre el recurso narrativo rompimiento de la cuarta pared, investigaciones en el extranjero y distintas webs ya han relacionado esta técnica con alguna manifestación de la narrativa gráfica, sobre todo en lo que respecta a enumerar distintas obras que recurren a esta como medio expresivo. En el Perú no ha sucedido igual, y se presenta como tema aún por explorar.

Para elaborar la presente tesis se emplea el método sociología del arte. Este, a partir de la contextualización de la obra y el artista en un momento histórico, estudia las relaciones entre la sociedad y el arte; es decir, explica el hecho artístico sobre los principios sociales que lo generan y la aportación de este en su contexto.

De este modo, como indican Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría (2008): “las obras de arte son en realidad hechos sociales en los que se condensan relaciones sociales” (p. XV) y por lo tanto encierran una cosmovisión, la expresión “de una específica visión del mundo” (p. 13). En el caso de la presente investigación, las tiras cómicas son formas simbólicas en la cual se materializa el imaginario de la época a analizar.

Así lo afirma también el sociólogo peruano Carlos Infante, el cual, si bien, nombra a su metodología como “Sociología del Humor”, toma como principio que la caricatura, historieta y tira cómica son representaciones de las múltiples formas de entender la realidad, orientadas, debido al medio técnico, a la colectividad. El autor afirma “Nadie hace una caricatura para satisfacción propia. Lo hace para decir algo de alguien y en aquel dicho, expuesto bajo el procedimiento que reclama todo proceso discursivo, va implícita una cosmovisión. Así, el discurso, se vale de elementos codificados o signos para imponer necesidades, sentimientos, proyectos, utopías, sueños y todo cuanto el ser social y su estructura mental le permita” (Infante, 2010, p. 49)

Asimismo, se recurre al análisis formal de *Sampietri* fundamentado en las distintas fuentes recogidas sobre el estudio aplicado del *Cómic*, dado que la tira cómica peruana no cuenta con estudios y comparte características con este. Entre las fuentes consultadas están: *El lenguaje de los cómics* (1972) de Román Gubern, *El discurso del cómic* (1994) de Luis Gasca y Gubern y *Semiótica del cómic* (2013) de Lieber Cuñarro y José Finol, las cuales brindan los criterios de composición, expresión lingüística, contenido, tratamiento temático, lógica narrativa y convenciones gráficas como globos, metáforas visuales y onomatopeyas. A partir del

reconocimiento de estas características se establecen las particularidades y la originalidad de la propuesta artística de Julio Fairlie.

Es preciso reconocer la fundamental importancia que han tenido los estudios del historiador español Román Gubern debido a que, en su primer libro mencionado reconoce a los “comics” como un modo expresivo complejo donde interactúan dos medios: la imagen y el lenguaje; de igual forma explica las condiciones industriales que permiten su surgimiento. En tanto, en *El discurso del cómic* (1994), detalla los símbolos y recursos lingüísticos utilizados en este género, razón por la cual se convierte en una fuente relevante, a manera de enciclopedia del cómic. Asimismo, cabe destacar que Gubern identifica el uso del rompimiento de la cuarta pared, a la cual denomina como “guiño al lector”, término empleado en la presente tesis.

La investigación se desarrolla en tres capítulos. El primero, titulado: Los gobiernos de José Bustamante y Manuel Odría y su relación con la prensa, comprende los años de 1945 a 1956, etapa crucial debido al cambio en política económica, la migración hacia la capital, el crecimiento poblacional en Lima, la limitada libertad de prensa y el acceso a nuevas tecnologías de comunicación. Este contexto histórico sirvió de plataforma para crear una prensa popular capaz de atraer a los nuevos públicos, a través del uso de jergas, participación de los lectores, y tiras cómicas con personajes fácilmente identificables. Al respecto, cabe señalar que la fuente principal para explicar el desarrollo de la prensa peruana ha sido libros, artículos y ponencias del investigador Juan Gargurevich Regal.

El segundo capítulo, denominado La tira cómica en el Perú, examina los diversos géneros de la narrativa gráfica para distinguir las particularidades de la tira cómica, así como los antecedentes de este género en el Perú y su “profesionalización” en la década del 50. Este recorrido permite identificar las características de las obras realizadas por Alfonso La Torre y Carlos Roose, dibujantes de la misma generación que Julio Fairlie. Este análisis de las colaboraciones de sus contemporáneos permite destacar las particularidades de la propuesta de este último.

El tercer y último capítulo, titulado: Innovaciones artísticas de Julio Fairlie en la tira cómica Sampietri, centra el interés en el análisis de las obras seleccionadas. El texto inicia con una breve biografía del dibujante, para luego pasar al estudio de *Sampietri*, en el cual se describen los aspectos generales de la obra y se realiza acercamiento a las distintas innovaciones gráfico-narrativas. Prosigue una explicación histórica del concepto “rompimiento de la cuarta pared” y como es aplicado en la mencionada tira. Es así que se identifican cuatro innovaciones: guiño al lector, referencias al autor, rompimiento de viñeta y Sampietri en otras tiras.

Los límites de la presente tesis están dados por tres componentes principales: el periodo, la cantidad de obras y la técnica narrativa. La etapa estudiada en la presente tesis comprende al surgimiento de la tira cómica *Sampietri* el 9 de diciembre de 1950, hasta la despedida simbólica que realiza el personaje a las tiras extranjeras, creativa entrega que fue publicada en la entrega del 12 de setiembre de 1952. De igual forma, ha sido necesario seleccionar un numero representativo de tiras para proceder al análisis; de las casi 500 tiras de Sampietri, son elegidas 31, debido a que en ellas se ha identificado la técnica del rompimiento de la cuarta pared.

El presente estudio se inicia con la recopilación de la tira cómica Sampietri. Las imágenes empleadas en esta tesis fueron ubicadas en la Hemeroteca Nacional del Perú, al igual que en la Biblioteca del Congreso. En lo referido a otras fuentes como libros y artículos físicos fueron encontrados en recintos como la Biblioteca Nacional del Perú (BNP y BPN), Biblioteca central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como también en las Bibliotecas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, de la Facultad de Ciencias Sociales y la de la Escuela Nacional de Estudios Superiores-Unidad Morelia de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En lo referido a fuentes *web*, se han consultado páginas especializadas en narrativa gráfica como: *Tebeosfera*, *MundoComic*, *Humor Sapiens*, *La abeja*, entre otras. De igual forma a la versión virtual de diarios como *La República*, *El Comercio* y *La Prensa*. A estas fuentes hay que

sumarle las entrevistas informales con los dibujantes Omar Zevallos y Javier Prado, así como también con Julio Fairlie Cannon, hijo del autor de *Sampietri*.

La presente tesis es el producto del esfuerzo de diversas personas que han brindado su apoyo de manera directa o indirecta por lo cual quiero mostrar mis más sinceros agradecimientos en primera instancia a Sonia Estrada, mi madre, que con su infatigable dedicación y disciplina ha definido en gran medida lo que soy, a Jesús Alvarez, mi padre, por escucharme cada noche y aunque me queda la tristeza de que no pueda disfrutar este logro conmigo, sé que estará orgulloso.

A mi asesora, Mg. Sofia Pachas Maceda, que ha estado presta a brindar todo su conocimiento durante el desarrollo de la investigación. A mis jurados de tesis Mag. Diana Rodriguez Diaz, Dra. Nanda Leonardini Herane y Mag. Patricia Victorio Cánovas por sus acertadas sugerencias para el enriquecimiento de la presente investigación. A la Facultad de Letras y Ciencias Humanas y a la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por ser parte fundamental de mi formación académica. Asimismo, al Dr. Félix Alejandro Lerma Rodríguez quien aceptó mi estancia académica en la Escuela Nacional de Estudios Superiores campus Morelia, institución perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México. De igual forma al Dr. Cristian López Raventos, profesor de la mencionada casa de estudios, por sus consejos en los albores del presente estudio. A mis amigos Gustavo Domínguez, Martín Córdova y Marco Antonio Caparó por sus recomendaciones con respecto a la investigación; a mis hermanas Sonia, Karen y Sandra, a mi sobrina Xiomara y mis sobrinos Davis, Andrew y Tomás por los ánimos que me dan día a día. Finalmente, un agradecimiento muy especial a Jaquelin, por el apoyo incondicional que me ha brindado, por el amor de todos estos años y por su paciencia que el día de hoy da frutos.

CAPÍTULO I

LOS GOBIERNOS DE JOSÉ BUSTAMANTE Y MANUEL ODRÍA Y SU RELACIÓN CON LA PRENSA (1945-1956)

Este primer capítulo abarca los once años que comprenden: la presidencia de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948), alcanzada por elecciones democráticas, y el gobierno de Manuel Odría, iniciado con un golpe de estado en 1948, para luego justificarse en el poder gracias a elecciones fraudulentas (1950-1956). De esta década se destaca tres particularidades del proceso histórico: la migración a Lima, la limitada libertad de prensa y la manera en que los medios de comunicación introducen un nuevo lenguaje atractivo para este público proveniente del interior del país.

1. Contexto histórico-político

En el Perú, la década de 1945 a 1955 se caracterizó por el cambio drástico en el régimen político y económico, debido a la transición entre el gobierno democrático de José Luis Bustamante (1945-1948) y la dictadura militar de Manuel Odría (1948-1956); representantes de la burguesía industrial y la oligarquía agroexportadora, respectivamente.

La presidencia alcanzada de manera democrática por José Luis Bustamante y Rivero en 1945, estuvo marcada desde un inicio por conflictos de orden partidario, debido a que el Frente Democrático Nacional (FREDENA), organismo que lo lanzó a la presidencia, estaba compuesto por diferentes agrupaciones como el APRA⁴ y personalidades políticas como el mariscal Oscar R. Benavides. Los diversos grupos de poder que componían el frente no se pudieron entender, “ya que para sus miembros nunca estuvo claro si este era solo un acuerdo electoral, un gobierno de tránsito para superar la violencia, o un proyecto de más largo alcance que buscaba modernizar el régimen político del país” (Contreras y Cueto, 2000, p. 270).

Entre las propuestas del gobierno de Bustamante estaba reforzar la presencia del Estado y luchar contra la corrupción, para lo cual se aumentó la burocracia estatal, llegando a contar con un “total de 44 700 empleados, 160 por ciento más que con Benavides” (Quiroz, 2013. p. 273). Si bien el Estado logró mayor presencia administrativa en el país, se insinuaron diversos casos de corrupción debido a que: “Muchos de los nuevos puestos estatales fueron para militantes del APRA” (2013, pp. 273), los cuales no solo buscaron beneficiarse personalmente, sino que también respondían al objetivo de desestabilizar al gobierno.

La separación del APRA con el FREDENA era inminente; sin embargo, el partido no se desvincularía del frente⁵ hasta controlar el poder legislativo, hecho que ocurrió en las elecciones complementarias al congreso de junio de 1946, en las cuales los apristas luego de haber alcanzado quince de las 19 vacantes gracias a postular en bloque con el frente, presentaron su carta de renuncia a este.

⁴ La Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) se funda el 7 de mayo de 1924 en México, cuando su líder Víctor Raúl Haya de la Torre entrega la bandera roja y oro de Indoamérica a José Vasconcelos. En palabras de Haya de La Torre (2010) el partido se define por: “La lucha organizada en América Latina contra el imperialismo yanqui, por medio de un frente unido internacional de trabajadores manuales e intelectuales con un programa de acción común” (p. 60).

⁵ Un frente es la unión de partidos políticos con finalidades electorales, que incluye los programas de gobierno de las fuerzas políticas que concurren en él. En lo que respecta al FREDENA estaba compuesto por los partidos: el Partido del Pueblo (nombre adoptado por el APRA), Acción Peruana, Partido Socialista Peruano, Acción Democrática Peruana, Juventud Independiente y el Partido Sindicalista.

En lo referido al programa económico del gobierno de Bustamante, estuvo orientado a satisfacer las necesidades del mercado interno y promover la industrialización para así atraer al capital extranjero. Para ello se estableció una serie de mecanismos de control y regulación de precios y se intentó dirigir las importaciones, medidas que serían inoperantes para contener los desequilibrios económicos acumulados. El control de cambio, que establecía el precio del dólar y lo colocaba debajo de su valor real, creó un mercado paralelo de dólares; de igual forma, la regulación de precios de los alimentos mediante subsidios solo camufló la verdadera situación del país, medida que haría detonar la crisis económica; por ejemplo, entre agosto y diciembre de 1947 la inflación aumentaría en un 55%.

A la preocupante situación del gobierno, se sumó la rivalidad que tuvo con la oligarquía agroexportadora dirigida por la Sociedad Nacional Agraria, liderada por el defensor del liberalismo económico y propietario de los diarios *La Prensa* y *Última Hora*: Pedro Beltrán⁶. Asimismo, se agudizó el descontento social, como advierten Carlos Contreras y Marcos Cueto (2000):

La crisis económica llevó a un enfrentamiento entre las clases sociales cada vez más agudo. Las clases medias empezaron a ver con simpatía los llamados de la elite a restablecer el orden y la autoridad a costa del APRA, para evitar una nueva guerra civil. Cuando la coyuntura económica empezó a deteriorarse, las elites económicas que defendían el liberalismo económico a ultranza y que habían estado paralizadas inicialmente, reaccionaron para oponerse a las inconsistencias del régimen, consiguiendo resquebrajar las bases sociales que sostenían al gobierno. (p. 273)

⁶ Pedro Beltrán (1897-1979). Dueño de la hacienda Montalván (Cañete) donde introdujo la mecanización del cultivo de algodón y el sistema de fumigación mediante avionetas. Economista, periodista, hacendado, hombre de negocios y político que lideró los planteamientos de la economía liberal en el Perú. Realiza sus estudios en economía en la London School of Economic and Political Science donde mantiene amistad con los premios Nobel de economía Friedrich Hayek y Milton Friedman. Fue accionista y director del diario *La Prensa*, desde donde proclamaba los beneficios de la libertad económica; aunque también fue dueño del diario *Última Hora*, no se ha comprobado su injerencia en la línea editorial. En lo que respecta a la política, fue aprovechado por diversos regímenes debido a sus conocimientos, fue presidente del Banco Central de Reserva del Perú (BCR) durante el gobierno de Augusto Leguía (Contreras, 2000), embajador en Washington en el primer gobierno de Manuel Prado, retorno a la presidencia del BCR durante el gobierno de la Junta Militar de Gobierno presidida por Manuel Odría y primer ministro durante el segundo gobierno de Prado. (Salazar,[sf]) en https://www.elcato.org/pdf_files/Beltran.pdf

El APRA, que no tardaría en aprovechar la coyuntura, para el 3 de octubre de 1948 organizó un golpe de estado, intento reprimido por las fuerzas del gobierno. El presidente Bustamante recién tomaría medidas firmes respecto al partido aprista al declararlo fuera de la ley. Este acto no restituyó la popularidad del mandatario; quien, solo 25 días después fue forzado a exiliarse debido al golpe militar realizado por el ex ministro de gobierno, general Manuel Odría, líder del régimen llamado “revolución restauradora”.

El gobierno de Odría se divide en dos etapas: la alcanzada tras el golpe de Estado, presidido por la Junta Militar de Gobierno del 1 de noviembre de 1948 al 1 de junio de 1950 y el gobierno constitucional del 28 de julio de 1950 a 1956.

Odría ganó el respaldo de la oligarquía agroexportadora a partir de los cambios que realiza en política económica. Es justamente el director de la Sociedad Nacional Agraria, Pedro Beltrán, quien desde la presidencia del Banco Central “proporcionó los conocimientos en política económica necesarios para un vigoroso giro hacia principios económicos liberales” (Quiroz, 2013, p. 276). A esta situación se suma la injerencia que tuvo en los asuntos del Estado la misión económica estadounidense dirigida por Julius Klein. Dicha misión, asesoró al gobierno de Odría, de 1949 a 1955, logrando cambios importantes como el decreto ley N° 11208, el 11 de noviembre de 1949, con el cual se establece la economía de libre mercado en el Perú.

Al implantar este modelo económico, el Estado no interviene en la economía, y su labor se limita a asegurar un clima favorable para las inversiones privadas, consideradas como creadoras de riqueza. El tipo de cambio es libre, el nivel de impuestos es bajo y las empresas pueden transferir sus ganancias a sus países de origen.

Tanta es la búsqueda de Odría de congraciarse con la oligarquía agroexportadora que decide devaluar la moneda cinco veces, perjudicando principalmente a la burguesía industrial. Sobre el tema Carlos Contreras y Marcos Cueto opinan: “Odría no pudo bautizar mejor su movimiento. Su ‘revolución restauradora’, efectivamente restauró a la oligarquía en el control del país” (2000,

p. 282); sin embargo, el Perú ya no era el mismo de la república aristocrática; el aumento demográfico y la consolidación del proceso migratorio iniciado en los años 20, causaron cambios notables en las estructuras sociales y también en las formas de concebir la identidad colectiva. En poco más de veinte años, de 1940 a 1961, la población nacional aumentó en casi cuatro millones. En lo que respecta a Lima, para 1950 ya contaba con un millón de habitantes, cifra que en diez años se duplicaría.

Asimismo, el proceso migratorio no se realizó de manera organizada, sino abrupta. Grandes masas se trasladaron a los centros de poder político y económico, las ciudades, para poder tener acceso a los servicios que estas brindaban y con lo cual, al cabo de unas décadas, la migración interna transformó al Perú en un país predominantemente mestizo, urbano y costeño.

Odría buscó recibir el apoyo de estos nuevos sectores populares, los cuales ya habían empezado a urbanizar la ciudad, “ofreciéndoles un gasto de bienestar social y permitiendo la toma ilegal de terrenos baldíos” (Quiroz, 2013, p. 277). Por ejemplo, un centenar de inmigrantes en Lima tomaron las laderas del Cerro San Cosme en 1946 y constituyeron la primera barriada⁷. Este hecho se repetiría en distintos lugares del país, pero en Lima tiene su lugar más representativo, como dice José Matos Mar (1985): “Lima es una ciudad de forasteros. Las multitudes de origen provinciano, desbordadas en el espacio urbano, determinan profundas alteraciones en el estilo de vida de la capital y dan un nuevo rostro a la ciudad” (p. 73).

Para poder continuar en el poder, Odría decidió postular por su reelección en 1950 apoyado por la oligarquía y los sectores populares, para lo cual dejó en la presidencia, un mes antes de las elecciones, a su brazo derecho y vicepresidente Zenón Noriega. A pesar de la

⁷ Matos Mar (1985) considera a la barriada como un elemento central de lo que caracteriza a la sociedad peruana actual: “La urbanización adquirió, entonces el carácter preponderante que tiene hoy en el proceso peruano. Significó el inicio de la concentración de grandes contingentes de migrantes en Lima, en un nuevo tipo de asentamiento urbano denominado barriada. Este llegará después a ser el estilo dominante de crecimiento en todas las ciudades del Perú” (p. 34).

inconstitucionalidad del hecho, ya que para poder ser candidato se exigía que deje el cargo público seis meses antes, el Jurado Nacional de Elecciones aceptó su inscripción.

En dichas elecciones, Odría competiría contra la Liga Nacional Democrática que tenía como candidato al general Ernesto Montaigne. Sin embargo, este último no concretó su postulación debido a que en junio de 1950 (a menos de un mes para las elecciones) se desató una protesta en el departamento de Arequipa, en la cual se tomó la plaza de armas y se creó una junta de gobierno provisional dirigida por Francisco Mostajo⁸, aspirante a la vicepresidencia de la Liga.

Por este motivo, Montaigne fue acusado de instigar dicho levantamiento y de recibir el apoyo de los apristas, es así que el Jurado Nacional de Elecciones decidió anular su inscripción, hecho que convirtió a Odría en el único candidato. El historiador Alfonso Quiroz califica dichas elecciones como “las más fraudulentas de toda la historia peruana” (2013, p. 277); sin embargo, estas colocaron a Odría como presidente “democrático”.

Los opositores al régimen quedaron silenciados a partir de “la ley de seguridad interior” N°11049 (julio de 1949), con la cual se suspenden las garantías constitucionales⁹; esta no solo colocó en la ilegalidad al Partido Aprista y al Partido Comunista Peruano, sino que también sirvió como mecanismo para controlar y reprimir a los principales partidos políticos, organizaciones sindicales y populares, y medios de comunicación bajo la acusación de terrorismo, y con penas de encarcelamiento o exilio, como le ocurrió a quien sería más adelante presidente Fernando Belaúnde Terry o al intelectual y director de *La Prensa* Pedro Beltrán, ambos presos en el Frontón.

⁸ Francisco Mostajo. “Antiguo abogado civilista, pero que luego se apartó de este Partido dado su cariz cada vez más conservador, y que escribiera en contra de los abusos del “enganche” en los inicios de siglo, fue la figura que los rebeldes levantaron como liderazgo moral”. (Contreras y Cueto, 2000 p. 282)

⁹ Giorgio Agamben (2004) llama a esta situación “Estado de Excepción”, que es una indeterminación entre democracia y absolutismo, ya que a partir de la legalidad se suspende el propio orden jurídico. “Esta alteración implica inevitablemente un gobierno más fuerte: es decir, el gobierno tendrá más poder y los ciudadanos menos derechos” (p. 35)

A pesar de los diversos mecanismos que debilitaban la libertad de prensa, los medios escritos se habían fortalecido debido a la alfabetización (entre los censos de 1940 y 1961 el analfabetismo retrocedió del 58 al 27 por ciento). Las ciudades ahora contaban con gran número de potenciales consumidores de periódicos y revistas, por lo cual los medios de comunicación masiva buscaron acercarse a este nuevo público. Algunas de las formas fueron: precios accesibles, introducción de la jerga en titulares y noticias, creación de tiras cómicas nacionales y populares y publicación de la opinión del ciudadano de a pie, formas llevadas a cabo principalmente por el diario *Última Hora*.

Al final del régimen, la percepción de enriquecimiento de Odría y su círculo más íntimo se acentuó, lo que posibilitó ganar terreno a la oposición. Se acercaban las elecciones de 1956, y con ello la necesidad de aliarse para no ser investigado por su labor presidencial¹⁰. Por otro lado, el APRA, aunque en la ilegalidad, mantenía a sus partidarios como fuerza desestabilizadora. En estas elecciones se prepararon estrategias con aliados y enemigos para asegurar beneficios políticos, se sella el “Pacto de Monterrico” que estipula el apoyo de Odría a sus antiguos adversarios del APRA que se habían unido al Movimiento Democrático Peruano, liderado por Manuel Prado. Es en este contexto que:

...el ex presidente Manuel Prado llegó de París para negociar la promesa de una amnistía, la coexistencia política (la convivencia) y puestos parlamentarios para el APRA a cambio de apoyo electoral. Prado, asimismo, le prometió a Odría y a sus ministros inmunidad contra las acusaciones de corrupción y actos inconstitucionales (Quiroz, 2013, p. 282).

Bajo el pretexto de lograr la paz entre partidos y con ello una mejor gobernabilidad, Prado cumpliría con sus promesas luego de ser nombrado presidente. Cedió cargos políticos al partido aprista, y salvó de la investigación a Odría al promulgar la ley 12653, ley de amnistía política general.

¹⁰ Como advierte Edgardo Noriega (2012): “Si bien había apoyo popular, por lo bajo y sobre todo en los sectores politizados de oposición y los más informados, se sabía exactamente que el país era saqueado por Odría y sus secuaces” en miscelánea-rafo.blogspot.pe/2012/08/odria-el-general-de-la-alegria.html.

En el contexto político entre los gobiernos de Bustamante y Odría, de luchas por el control económico, de libertad de prensa reprimida (Ley de seguridad interior), de migración abrupta a la ciudad y de alianzas políticas infames, es que se desarrolló la tira cómica Sampietri de Julio Fairlie en el diario *Última Hora*. Las innovaciones artísticas que analiza la presente investigación, comprendida entre 1950 y 1952, corresponden a los dos primeros años del gobierno constitucional de Manuel Odría.

1.2 La nación, los intelectuales y la prensa

En el Perú, el centenario de la independencia, fomentó que intelectuales como Manuel Gonzales Prada (anarquismo), Víctor Raúl Haya de la Torre (aprismo), José Carlos Mariátegui (socialismo), Víctor Andrés Belaunde (nacional-democracia), José de la Riva Agüero (nacional-democracia), Uriel García (regionalismo), entre otros, buscaran explicar sobre lo que es y debe ser la nación, a partir, indudablemente, de cada orientación política.

La historiadora polaca Malgorzata Nalewajko (1985) considera que los intelectuales de la generación post-centenario centraron sus ideas sobre “lo peruano” fundamentalmente en el conocimiento de su contexto cercano, ya que no recurrían a las ideas de autores que se discutían internacionalmente; solo de manera ocasional se mencionan a Johann Gottfried Herder y en algunos casos a latinoamericanistas como José Martí y José Vasconcelos. La misma autora considera que los ideales de nación de esta época se basaron principalmente en resolver dos problemas: la reivindicación de las masas (migración) y el llamado problema indígena (indigenismo).

Para Mariátegui el “nacionalismo tradicional peruano” no era autentico, atribuía este problemas a la falta de compromiso por conocer el contexto más allá de Lima o la costa, en gran

medida apoyado desde las estructuras de poder. En el libro *Peruanicemos el Perú* (1972), el autor sentencia: “Este tradicionalismo empequeñecía a la nación reduciéndola a la población criolla o mestiza” (p. 121)¹¹. En oposición a las ideas de Mariátegui se encuentra José de la Riva Agüero, quien consideraba que si bien la peruanidad consistía en la legítima confluencia de lo español con lo indígena era lo criollo lo que debía absorber el legado andino (Portocarrero, 2015).

Años más tarde, la migración y el asentamiento recordó a “los limeños que hay también otro Perú, diferente del occidental” (Nalewajko, 1985, p. 132), debido a que se hizo común reconocer en la capital la multiplicidad étnica existente en todo el país, de esta manera cambió el paradigma del ciudadano popular y abrió la posibilidad de ampliar la idea de nación a más gente. Los medios de comunicación, en sintonía con este contexto, idearon distintos recursos para captar a la mayor cantidad de nuevos lectores.

Desde una óptica contemporánea, para el historiador y sociólogo Hugo Neira, la nación es una “construcción”, por lo cual “el concepto admite que la nación ha sido una creación deliberada” (2013, p. 24). Por lo tanto, para su establecimiento entran en disputa constantemente distintas relaciones de poder que buscan por un lado la cohesión y por otro la diferenciación. En resumen, la nación se “construye” a partir de relatos y símbolos que permiten la cohesión entre un grupo de personas que buscan diferenciarse de otras a partir de los mismos.

Si bien, los diversos argumentos de los intelectuales de la generación poscentenario sobre “qué es la nación” tuvieron cierta resonancia, son los medios de comunicación, a partir de la gran acogida popular que tuvieron en la década del 50, los que tienen la capacidad de evidenciar estereotipos con los cuales los ciudadanos se puedan identificar. En este sentido, es el diario

¹¹ Este libro recoge artículos de José Carlos Mariátegui publicados en la revista *Mundial* entre los años 1925 y 1929, por lo tanto, reflexionan sobre el contexto de los años finales del oncenio de Leguía, un momento en el cual Lima era la representación del Perú. Reflejo de esta época es, por ejemplo, la frase que la tradición oral le ha atribuido a Abraham Valdelomar: “El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert y el Palais Concert soy yo”.

Última Hora el primero que decide remplazar sus tiras extranjeras por otras de autores peruanos con personajes del contexto local que pretenden simbolizar a cada sector (reivindicación de las masas) y a la vez cuestionarse sobre la propia identidad peruana.

En síntesis, el “desborde popular” (Matos, 1985) superó las categorías de identidad establecidas tradicionalmente, la cultura de masas creó vínculos y una conciencia de nación a partir de las identidades múltiples representadas en historietas y tiras cómicas y de esta manera propuso diversos estereotipos basándose en su contexto.

Dichas historietas son: *La Cadena de Oro* de Rubén Osorio que tiene como escenario la sierra y *Yasar del Amazonas* de Jorge Vera que se desarrolla en la selva; en lo que respecta a las tiras cómicas estas son *Boquellanta* de Hernán Bartra que toma como sustento el poblador afroperuano y a *Serrucho* de David Málaga que representa al migrante serrano en Lima¹². Por último, como representantes de lo criollo popular están *Chabuca* de Luis Baltazar de una sola viñeta y *Sampietri* de Julio Fairlie.

1.3 Los medios de comunicación

Desde el siglo XIX la propagación de nuevas tecnologías como la línea telegráfica (1844), las rotativas (1849), la película fotográfica¹³ (1884) y el teletipo (1897) hicieron que las noticias llegaran desde lejos, a mayor velocidad y de una manera más atractiva. Ya en el siglo XX interesa destacar la radio (1906) como nuevo medio masivo. Esta renovación tecnológica “se basó en un principio básico: como llegar más rápido, de manera más barata y con mayor alcance” (Mendoza, 2013, p. 60).

¹² Se deja fuera de esta clasificación a la tira cómica *Cántate Algo* de Jorge Salazar debido a que esta centra sus argumentos en letras de canciones que pueden ser de costa, sierra o selva.

¹³ La película fotográfica es el material fotosensible en el cual se almacenan las imágenes tomadas con la cámara; estas, mediante un proceso químico llamado “revelado”, permiten una reproductividad de fotografías.

A pesar del principio que rige las comunicaciones, estas nuevas tecnologías tardaron algunos años en arribar al Perú debido a la falta de una verdadera industria en los medios masivos y un público que exigiese más y mejores contenidos. El mencionado contexto cambia para los años 50, cuando, la prensa escrita y la radio, adquieren tecnología de vanguardia y diversifican su labor; la función informativa pasa a segundo plano dando preferencia al entretenimiento, el periodismo se transforma en un medio de sociabilidad (Gargurevich, 1999b) debido a que existía un público más numeroso en las ciudades, sobre todo en la capital. La migración del campo a la ciudad trajo consigo gran cantidad de radioescuchas y lectores potenciales que no solo hicieron que la industria de las comunicaciones se desarrolle, sino que cambiaron los gustos y estilos hegemónicos de la capital.

A pesar de los beneficios que traía consigo la modernidad, la credibilidad de los medios era cada vez más dudosa, debido a que en su mayoría tenían como dueños y accionistas a los sectores de poder, que dirigían periódicos y radios como plataformas para sus posturas políticas. Para Juan Gargurevich: “se debe constatar dos planos de misión periodística: uno de combate político (apoyo al partido propio, ataque al enemigo; justificación de alianzas y arreglos); y otro de apoyo sistemático, constante, a la mentalidad de los grupos dominantes” (1991, pp. 114-115).

Asimismo, este autor propone cuatro tipos de dependencia en los medios de comunicación:

- a) Dependencia de parentesco: La burguesía peruana está estrechamente ligada por parentescos surgidos de enlaces y debido a lo reducido del grupo y a su actitud excluyente. No es raro encontrar miembros de una misma familia militando en diversos partidos políticos o dirigiendo empresas aparentemente rivales pero que observan una estrecha relación debido al parentesco;
- b) Dependencia directa: Todos los diarios eran, a través de representantes, propiedad de poderosos grupos económicos;
- c) Dependencia publicitaria: Un estudio demostró que los diarios necesitan vender casi el cincuenta por ciento de su espacio para convertirlos en negocio rentable. De allí que dependan en alto grado de sus anunciantes y que no son otros que las empresas pertenecientes a poderosos grupos de presión que pudieran -con una simple indicación- variar bruscamente el destino de su publicidad;

d) Dependencia ideológica: Por encima de los menudos altercados políticos una consigna no escrita dominó siempre a los editores: no cuestionar el Sistema, impedir la propagación de ideologías contrarias, luchar por la desmovilización política de las masas, exaltar las ventajas del sistema Democrático-Capitalista, observar religiosamente las indicaciones políticas del Imperialismo, visualizado en los Estados Unidos y en general mantener la sumisión mental necesaria para los fines de dominación continental. (Gargurevich, 1972, pp. 50-51)

Habría que señalar que estos componentes que Gargurevich distingue de manera separada son posibles de agrupar en: que la gran mayoría de diarios pertenecía a grupos de poder económico, integrados por familias relacionadas entre sí y que a su vez defendían los intereses del sistema capitalista. Por lo tanto, todos los diarios de la época respondían a intereses particulares, algunos de forma muy cautelosa; por ejemplo, el diario *Última Hora*, optó por no tener segmento sobre política local, a pesar de estar dirigido por Pedro Bertrán.

Debido al poder de los medios comunicación para conducir la opinión pública, los políticos tuvieron como aliados principales a los diarios¹⁴. Por ejemplo, *El Comercio* y *La Prensa* apoyaron el golpe militar del general Manuel Odría, y felicitaron su candidatura en 1950.

La prensa escrita se adaptó a las necesidades de sus lectores. La década del 50 “es la época de la imagen y el fotoperiodismo, el de la reducción de los textos y la inclusión de elementos icónicos” (Mendoza, 2013, p. 15). De igual forma, el periodo del nacimiento de la publicidad profesional en Lima, entre cuyas firmas es posible destacar a la Compañía Universal S.A. (CAUSA) en 1943, McCann Erickson en 1945 (donde trabajó eventualmente Julio Fairlie) y Publicidad Lowder en 1948, que hicieron de las páginas periodísticas una verdadera exhibición de imágenes.

En este contexto destacó la labor de *Última Hora* al transformar la prensa de los años 50, ya que fue el pionero en el uso de la replana (jerga popular), los titulares con tipografía altamente

¹⁴ María Mendoza Michilot (2013a), autora del libro *100 años de Periodismo en el Perú* declaró para el medio informativo virtual *La Prensa* que “Al parecer, hay una suerte de cordón umbilical que une a la prensa con los políticos”. En: <https://laprensa.peru.com/espectaculos/noticia/maria-mendoza-y-un-recorrido-por-el-periodismo-peruano-durante-el-siglo-xx-11775>

gráfica, el uso del humor para situaciones dramáticas y la publicación de noticias superficiales como si fuesen relevantes. Un ícono representativo de la época es el titular “Chinos como cancha en el paralelo 38” (*Última Hora*, 9 de diciembre de 1950), debido a la presencia de China en la guerra de las Coreas¹⁵.

En lo que respecta a la radio, esta se encontraba en lo que Emilio Bustamante (2012) considera “La edad de oro”, iniciada con la creación de Radio Nacional del Perú el 30 de enero de 1933, hasta el surgimiento de la televisión, en 1957. En esta época se consolidan programas, animadores y artistas y se expande su uso a la colectividad; por ejemplo, Augusto Ferrando tenía, en 1945, un programa en Radio Libertad y dos años después en Colonial. Asimismo, se consagraron músicos y agrupaciones del criollismo como Jesús Vásquez en su programa Coca Cola Musical en Radio Victoria, publicitado en distintos medios escritos (*figura 1*), Los Morochucos, Los Embajadores Criollos, Luis Abanto Morales, Carmencita Lara, entre otros.

En este ambiente radial es interesante destacar que también había espacio para la música andina; así, antes del nacimiento del programa El sol en los Andes en 1953, la melodía más difundida era el canto lírico incaico, con representantes como las sopranos Ima Sumac y Suray Surita. Este hecho cambia en los años siguientes debido al fenómeno de la migración, que dio paso al surgimiento de figuras populares de la canción vernácula, con representantes como el “Jilguero del Huascarán”, el “Zorzal Andino”, el “Picaflor de los Andes”, “Flor Pucarina” y muchas otras cantantes que hicieron que la música popular andina trascendiera del ámbito local a uno nacional (Contreras y Cueto, 2000, p. 288).

Los programas de las emisoras estaban intercalados entre música, programas concurso y los radioteatros. Estos últimos eran los más aclamados por el público, con predilección por la

¹⁵ Gargurevich (2009) habla sobre el uso de este lenguaje: “El nuevo código era hermético, solo para peruanos (como los personajes de Julio Fairlie que debutaron en ese periódico, “Sampietri” y “Serrucho”). Ya que a partir de allí, la jerga se hizo común en el periodismo popular peruano, así como el humor para las noticias más dramáticas” en [”/amp/ \(recuperado el 2 de febrero de 2018\)](https://google.com.pe/amp/s/tiojuan.wordpress.com/2008/12/06/chinos-como-cancha-en-el-paralelo-38)

comedia; posiblemente cumplían con la función “de “educar” a las masas migrantes del campo (mayoritariamente analfabetas) en las costumbres, habla y modo de la ciudad, impartiendo valores del grupo social hegemónico, pero incorporando a la vez ciertos matices populares” (Bustamante, 2012, p. m352). Esta acotación realizada por el autor citado, también remite a *Sampietri*, personaje cómico, pero a la vez aleccionador.



Figura 1. Publicidad del programa Coca Cola Musical. *La Tribuna*. 8 de setiembre de 1948.

Los medios de comunicación influyeron y se vieron afectados por los vaivenes de la política. Como es el caso de la relación de la prensa con el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero; por ejemplo, el día de su triunfo como presidente del Perú, Radio Central hizo un reportaje a Haya de la Torre y no al mandatario electo. Otro caso de rechazo de los medios a Bustamante es que en mayo de 1947 la Alianza Nacional, coalición de derecha, organizó una serie de transmisiones en diversas radios: Victoria, Callao, Central y Lima advirtiéndole que "apoyará al ejército para implantar un estado de derecho" (*La Nación*, 1947).

Y así fue; el golpista Manuel Odría se dirigió al país a través de las ondas de radio Continental de Arequipa y agradeció el apoyo de las radios limeñas tras su arribo a la capital. Diarios como *El Comercio* y *La Prensa* también felicitaron la llegada al gobierno del general. No obstante, la relación entre Odría y los medios de comunicación no duró; conocedor del poder de estos, decide en julio de 1949 decretar la ley N° 11049, ley de seguridad interior, con la cual silenciaba a cualquier posible opositor.

Algunas de las medidas ejecutadas por Odría contra la prensa escrita fueron: la deportación a México de Genaro Carnero, director del semanario peruano “1949”¹⁶, el cierre de *Trinchera Aliada* y *Buen Humor*; así como las revistas *Pan* y *¡Ya!*; a fines de la dictadura la reclusión en el penal del Frontón de treinta periodistas de *La Prensa* entre los que se encontraba el director Pedro Beltrán. En esta época, el protagonista de este estudio, Julio Fairlie, fue detenido por realizar caricaturas contra el gobierno, hecho que no llegó a más y solo quedó como una anécdota¹⁷.

En lo que se refiere a la prensa radial, esta era representada por Asociación Nacional de Radioemisoras del Perú (ANRAP), y por lo tanto era la que protegía a las emisoras del constante acoso del gobierno¹⁸. Debido a la autoridad ganada por la ANRAP, Odría no logró doblegarla, solo consiguió que estas entrasen en cadena, todos los días, a las 22:00 horas para emitir “El informativo Nacional del Perú”, programa que servía como medio de publicidad de las labores del estado (Bustamante, 2012).

Para los años de 1948 a 1955, los medios de comunicación idearon estrategias para evitar la censura del gobierno; estas eran: aliarse al gobierno, hacer crítica soslayada, ignorar lo que sucedía mediante el sensacionalismo de la vida cotidiana; es así que, muchos de los diarios deambularon entre estas opciones dependiendo el contexto. En el siguiente apartado se ahondará en la situación de la prensa escrita en la década que compete la presente estudio.

¹⁶ Semanario que tenía la particularidad de cambiar de nombre dependiendo del año en el cual se encuentre.

¹⁷ Raúl Mendoza (2008) cuenta que al preguntarle sobre las caricaturas hechas contra el gobierno Fairlie respondió: “Yo dibujo lo que me piden, soy un dibujante” a lo que Alejandro Esparza reprochó: “O sea que si te piden que dibujes una...bien grande, ¿la dibujas?”, sin esperar la respuesta de Fairlie: “Si me pagan, si”. En <https://www.google.com.pe/amp/larepublica.pe/amp/archivo/212894-el-papa-de-sampietri> (recuperado el 3 de febrero de 2018)

¹⁸ El gobierno de Manuel Odría solo pudo cerrar Radio Victoria por un corto periodo y multar a Radio América, debido a la defensa en grupo que hacían las radioemisoras asociadas.

1. La prensa escrita

En el Perú, se masificó la información de forma lenta; este suceso relacionó al proceso migratorio, de enseñanza del español e incluso la cuestión tecnológica con la mejora en los sistemas de tiraje. Un hecho que señala el cambio es la caída del régimen dictatorial de Augusto B. Leguía en 1930, cuando los diarios limeños empezaron a aproximarse a las masas y se canceló un tipo de periodismo partidario.

Para la mitad de siglo, este tipo de periodismo en el que primaba satisfacer al público, se había desarrollado de manera tal que los diarios eran, además de informativos, medios de entretenimiento. Para que las noticias cumplan este objetivo se recurría, por ejemplo, al reconocimiento de los lectores en “una subliteratura periodística en que las gentes comunes son los actores de las narraciones” (Gargurevich, 1999a, p. 4). De manera simultánea el sensacionalismo¹⁹ se colocaba en un lugar preponderante en la nueva forma de hacer noticia.

El modelo a seguir de los periódicos peruanos era la gran prensa norteamericana, de grandes titulares, sensacionalista y formato tabloide, “pero faltaba algo sustantivo para parecerse a sus homólogos neoyorkinos: los grandes públicos” (Gargurevich, 1999b, parr. 16)²⁰. Es por esto que el proceso migratorio a la capital fue tan importante para el desarrollo de la prensa en el Perú. A esto se sumó la falta de vías de transporte para las principales ciudades, que hicieron que el periodismo sea “básicamente capitalino, con tiradas que sobrepasaban apenas los diez mil ejemplares diarios”²¹ (Gargurevich, 1991, p. 112)

¹⁹ El sensacionalismo es el “género periodístico que tiende a llamar la atención del lector recurriendo a métodos muy llamativos o atractivos, exagerando de manera desproporcionada aspectos de un acontecimiento o suceso” (Claudin y Anabitarte, 1986, p. 185). citado por Gargurevich, 1999a, p. 23.

²⁰ Ponencia presentada al seminario Felafaes “Tendencias y retos de la investigación en comunicación en América Latina”. Lima 20-22 de Julio de 1999. Recuperado el 20 de diciembre de 2017 de macareo.pucp.edu.pe/jgargurevich/peru.htm

²¹ Actualmente el diario *Trome* se posiciona como el más vendido del país con un total de 2 553 357 lectores diarios. Extraído de <https://trome.pe/actualidad/trome-lider-millones-lectores-diarios-33261>

En lo referido a los migrantes, estos recurren a la prensa como medio de adaptación a la ciudad, en sus páginas encuentran los sucesos y personajes de importancia, así como los valores y antivalores que priman en la capital. Esto acrecienta y define sus preferencias por los medios, que poco a poco, introducen su problemática en las noticias del acontecer nacional.

Las técnicas de escribir noticias cambiarían para los años 50, inaugurando nuevas formas como el “lead”²², la “pirámide invertida”²³ y otras técnicas desarrolladas por el periodismo norteamericano. Estas fueron introducidas y adaptadas a la realidad peruana por diversos medios, no obstante, se considera a Pedro Beltrán como el principal difusor.

Los diarios *El Comercio*, *La Prensa* y *La Crónica* llegaron a la mitad del siglo consiguiendo la máxima aprobación por parte de los lectores. Cada uno tenía un estilo particular y representaba a cierto sector de la ciudadanía. Otro diario de gran aceptación era *La Tribuna*, cerrado en diversas ocasiones debido a sus conocidos vínculos con el aprismo.

En el caso de *El Comercio*, diario que reúne modernidad y tradición (Mendoza, 2013), fundado en 1839, se ha mantenido a través del tiempo como un grupo editorial poderoso dirigido desde 1898 por la familia Miró-Quesada. Siempre en la búsqueda de estar a la vanguardia, fue el pionero en introducir la fotografía en la prensa peruana en 1898, el linotipo y la rotativa eléctrica “marinoni” para 1904, logrando con ello un gran tiraje.

A mediados de siglo, *El Comercio* se había posicionado como un diario relevante que contaba con dos ediciones diarias y suplementos semanales. La mayoría de sus lectores pertenecían a las clases altas o medias altas, su lectura o su simple posesión generaba cierto estatus entre los

²² Esta técnica tiene como objetivo causar interés en el lector a partir de la primera oración, la cual debe contener todo lo ocurrido de forma simple para que invite a continuar con la lectura. En *Redacción Periodística* recatado de www.cibercorresponsales.org/system/ctom_upload/filename/35/modulo_11.pdf

²³ Según Anna Hernando (2017): “La pirámide invertida es una técnica de redacción que consiste en ofrecer al lector la información estructurada de mayor a menor importancia” en www.annahernando.com/blog/la-tecnica-de-la-piramide-invertida/

habitantes de la capital. También se podría considerar como el diario con mayor poder político, debido a sus constantes influencias en asuntos estatales.

Por su parte *La Prensa*, fundada en 1903, fue el primer medio en invertir en su infraestructura al construir un edificio con los requerimientos que ameritaba una editorial. En lo que se refiere a su devenir, desde su inicio pasó por diversas etapas, como señala Gargurevich (1991): Demócrata liberal (1931-1921), Leguista (1921-1930), vocero Agrario-Exportador (1931-1974) y expropiación, devolución y crisis (1974-1984).

La etapa de vocero Agrario-Exportador es la que nos interesa. Mencionado medio es comprado por un grupo empresarial liderado por Pedro Beltrán, aunque este, no asumiría la presidencia hasta después del repentino asesinato del director, Francisco Graña Garland, en 1947.

Beltrán, más empresario que periodista, decidió apostar por fórmulas conocidas recurriendo a las características del *New York Times* y el *Herald Tribune* a través de manuales de estilo norteamericano. Además, optó por enviar a parte de su personal a Nueva York para su entrenamiento; es así que se le atribuye “la importación al Perú del estilo “objetivo” y las técnicas de “la pirámide invertida” popularizadas por la Associated Press” (Gargurevich, 1991, p. 176).

El tercer diario al cual se hace referencia es *La Tribuna*, dirigido por Manuel Seoane (uno de los fundadores del partido aprista). Inaugurado en 1931, tras la caída de Leguía, al igual que el partido, el diario estuvo constantemente en la ilegalidad, por ello se publicó desde el subrepticio y otras veces dejó de hacerlo. Tras el cierre de 1934 “reapareció triunfalmente en setiembre de 1945 para acompañar la campaña de propaganda del Frente Democrático que llevó finalmente a la presidencia a Bustamante y Rivero” (Norabuena, 1982, p. 136).

La disconformidad del APRA con el gobierno de Bustamante y sus ansias de poder, dieron como resultado el intento de golpe de estado del 3 de octubre de 1948, lo cual llevó a la

clandestinidad al partido, y con ello el cierre del diario, dejando sin concretar futuras novedades como la publicación de la revista de historietas peruanas “Pachochín” (*figura 2*). Luego de casi una década reabrió, en 1957, bajo la dirección de Manuel Seoane y la asesoría de Raúl Villarán²⁴, pero sus equipos eran obsoletos y no lograron recuperar los lectores que alguna vez tuvieron, lo cual lo llevó al olvido.

Por último, *La Crónica* es otro de los diarios de mayor número de lectores de la primera mitad del siglo XX, fundado por Manuel Moral y Vega en 1912 y dirigido por Clemente Palma, desde sus inicios fue considerado revolucionario, pues intentó llegar a las masas a partir de su reducido costo (4 centavos). Asimismo, fue el primer diario en formato pequeño (tabloide), profusión de fotograbados y un suplemento diario, además del uso de titulares grandes y la elección de “temas más o menos sensacionalistas” (Gargurevich, 1991, p. 121). Para 1930 los propietarios vendieron las acciones a Rafael Larco Herrera, para luego ser compradas por el Banco Popular de la corporación Prado.

Figura 2. Publicidad de la Revista “Pachochín”. *La Tribuna*, 1948.



²⁴ Raúl Villarán es el hombre clave del diario *Ultima Hora*, para mayor información sobre esta personalidad del periodismo peruano dirijase a la página 33.

Algunos periódicos intentaron ganarse al nuevo público popular de diversas maneras. Por ejemplo, *La Crónica* se vendía a un precio mínimo y con suplementos diarios. Como indica Gargurevich: “El intento de aprovechar todavía más aquel descubrimiento de lo popular que rindió buenos dividendos a la empresa, avanzó con la creación de tiras cómicas con personajes criollos fácilmente reconocibles” (1991, p. 181).

Las primeras tiras que tomaron como inspiración al personaje criollo fueron *Pachochín* de Carlos Rosse y *Anacleto Barriga* de Alfonso la Torre; luego surgiría *Sampietri* de Julio Fairlie en un contexto diferente a las anteriores, dado que la migración generó mayor visibilidad de otras identidades, diferentes a la criolla; por lo cual, el diario *Última Hora* decidió publicar, en 1952, junto a *Sampietri*, tiras que representaban a los grupos sociales más característicos del Perú.

A continuación, se examinará la historia y las características de *Última Hora*. Si bien ya se le ha mencionado, se ahondará en sus particularidades, considerando que los estudios sobre este diario han sido realizados, casi en su totalidad, por el periodista e investigador Juan Gargurevich.

1.3.2 *Última Hora*

La idea de Pedro Beltrán de crear un vespertino nació de la necesidad de reforzar económicamente a *La Prensa*, puesto que las ventas habían disminuido y “Tenía un buen taller, gran rotativa, numeroso personal, todo solo para un par de horas de impresión” (Gargurevich, 2005, p. 99), es decir todas las posibilidades técnicas para llevar adelante el proyecto.

De este modo es que se decide publicar el tabloide *Última Hora*, que sería recordado a través del tiempo como uno de los más revolucionarios del Perú. Salió a la luz el 13 de enero de 1950

como un periódico de arraigo popular, equiparable a *La Crónica*, pero sin nada nuevo que ofrecer en un inicio.

Tras tres meses en el mercado, la poca demanda llevó a Pedro Beltrán a tomar la decisión de cerrarlo. Este realizó una reunión para informar a los colaboradores que *Última Hora* solo saldría a la venta hasta fin de mes. Ante el asombro de los asistentes, el director de deportes Raúl Villarán²⁵ propuso a Beltrán seguir publicando bajo su dirección un mes más, ya que podrían quintuplicar el tiraje. Esta anécdota describe claramente la personalidad de Villarán, hombre clave de *Última Hora*, que con tan solo 22 años se posiciona, en teoría como jefe de redacción y en la práctica como director del diario (Gargurevich, 1999).

Los cambios no tardaron en llegar: se mejoró el diseño con titulares de grandes letras y cada vez más jocosos, las noticias eran protagonizadas por personajes populares, se tomaba en cuenta la opinión del ciudadano de a pie y se introdujo el habla popular coloquial. Debido a esta transformación incentivada por Villarán, el diario alcanzó los veinte mil ejemplares para la fecha límite impuesta por Beltrán, el número 100, con lo cual se transformó en empresa rentable y dejaba fuera de disputa su posible cierre.

Villarán y su equipo comprendieron los cambios que ocasionaba la migración en Lima y aprovecharon esta nueva mentalidad popular gestada por la presencia provinciana. Es para este público que se transformó *Última Hora* en un diario en el que se superpone el entretenimiento a la información y en el cual se hacía hincapié a la vida diaria, con lenguaje jocosos y popular, que

²⁵ Raúl Villarán nace en 1928, hijo menor de Jorge Villarán e Inés Pasquel, descendiente de una casta de notables intelectuales y aristócratas conservadores por parte de su padre, y de ingeniosos inventores por su madre. A temprana edad toma la decisión de dedicarse al periodismo y con tan solo 20 años participa de la fundación de la revista deportiva *Equipo*, la cual se caracterizaba por evidenciar el sentir del pueblo en sus páginas. Sobre esta etapa el periodista Guillermo Thorndike (2008) exclama: “Villarán tenía que ser un genio. ¡Nunca antes había dirigido una publicación! Se hizo periodista al primer intento” (p. 79). Tras el abrupto cierre de mencionada revista, es convocado por Pedro Beltrán para dirigir la sección de deportes del tabloide *Última Hora*, en este diario desarrolla su estilo centrado en la narración emotiva y los titulares sensacionales. Dirigió la revista *Extra*, trabajo conjuntamente con Seoane para sacar a reflote *La Tribuna*, fundo 9 diarios entre los que destacan *Correo*, *Ojo* y *Excelsior*, este último en Costa Rica. A su retorno a Perú cae enfermo de diabetes y fallece en 1977 con tan solo 49 años.

informaba a la masa en sus propios términos, la jerga. *Última Hora* se hizo de un gran público que no podía consumir la “cultura culta” que le proponían diarios como *El Comercio* y *La Prensa*.

El titular “Chinos como cancha en el paralelo 38”²⁶, publicado el 9 de diciembre de 1950, hizo que el sector popular se sintiera parte de los acontecimientos del mundo, como participantes de la ciudad. Sobre estos creativos encabezados, María Mendoza (2013) comenta:

Los titulares de *Última Hora* reportaban amenidad y emotividad. Acentuaban la crudeza de los hechos, sin quitarle color y calor. Los había humorísticos y la mayoría apelaba directamente al lector. Prevaleció el interés del periodista por entretener a través de ellos: informaba entreteniendo o entretenía informando, para deleitar o conmover (p. 216).

Es importante considerar que entre el equipo de colaboradores de *Última Hora* destacaban principalmente jóvenes, los cuales apostaron por un estilo libre, entretenido, en el que predominaban las sensaciones y sobre todo lo original. Es así que hace la diferencia con su hermano mayor *La Prensa*, que importaba estilos generalmente norteamericanos.

El método usado por *Última Hora* para evadir el acoso del gobierno fue no referirse directamente a política local; sin embargo, esto no quiere decir que era ajeno a las discusiones ideológicas o partidarias, puesto que tenía “una visión sumamente sesgada de los sucesos mundiales acorde con la política de los Estados Unidos. El anticomunismo y la denuncia del izquierdismo eran sencillamente naturales” (Gargurevich, 2005, p. 42).

La historia del vespertino ha sido dividida en tres etapas:

1. Desde su aparición hasta la publicación del titular “Chinos como cancha” (9 de diciembre de 1950)

²⁶ Gargurevich (2005) recalca que: “Aunque la fundación formal del periódico había sido el 13 de enero del mismo año (1950), fue realmente ese día de diciembre que nació como propuesta periodística” (p. 11). Si bien *Última Hora* ya había publicado titulares atrayentes para el gran público como “Hitler Vive” (9 de mayo de 1950), esta es la primera vez que recurre a la jerga popular en sus titulares.

2.De “Chinos como cancha” a setiembre de 1952: Se instaura el estilo *Última Hora* en cuanto titulares, y se consagra la relación con sus lectores a partir de la publicación de tiras cómicas que representaban a cada grupo social popular.

3.Desde la aparición de las tiras cómicas hasta la expropiación del gobierno militar en 1974 (Mendoza, 2013).

De lo anterior se desprende que los hechos que determinaron cambios en el estilo del tabloide se centran en su relación empática con sus lectores, enriquecida a partir del uso de la jerga y tiras cómicas donde los sectores populares se ven representados. Asimismo, los esfuerzos de *Última Hora* por simpatizar con sus lectores fueron recompensados con ventas masivas, hasta lograr alcanzar el calificativo de “El periódico de mayor circulación en el Perú” otorgado por la Sociedad Interamericana de Prensa.

CAPÍTULO II

LA TIRA CÓMICA EN EL PERÚ

En el presente capítulo se examina el concepto narrativa gráfica y sus géneros historieta y tira de cómica, asimismo los antecedentes en el Perú y su “profesionalización” en la década del 50. Luego se analiza la producción artística de Alfonso La Torre y Carlos Roose, dibujantes de la misma generación de Julio Fairlie, lo cual permitiría destacar la propuesta gráfica de este último y a su vez resaltar las relaciones existentes entre ellos.

2.1 Narrativa gráfica: historieta y tira cómica

El termino narrativa gráfica es usado para definir al recurso de generar un relato mediante la combinación de imágenes y texto que se agrupan en una estructura formada por viñetas. Aunque su nombre lo define a la vez como género literario y artístico, es innegable el predominio de la imagen en su desarrollo. La narrativa gráfica engloba a: la historieta, la tira cómica y la novela gráfica.

La historia del arte, al igual que las distintas disciplinas del conocimiento humano, interpreta la realidad a partir de criterios y juicios determinados por su contexto geográfico y temporal; por lo tanto, la apreciación de una obra, artista, estilo o género está condicionada y sujeta a variaciones. El estudio encargado de registrar los cambios de estimación a través de la historia se llama “fortuna crítica” (Furió, 2012).

En lo que respecta a la fortuna crítica de los distintos géneros que estudia la historia del arte, es innegable el papel preponderante del que gozan, desde el Renacimiento, la escultura, la arquitectura y, en especial, la pintura. Asimismo, es de notar la falta de interés que han tenido los investigadores frente a las artes gráficas como el grabado y la narrativa gráfica. Vicenç Furió, en el libro *Arte y reputación* (2012) considera tres tipos de fluctuación en lo que respecta a la valoración: ascendente, descendente y “redescubrimiento”.

La ascendente implica pasar de la poca relevancia a ser parte del mundo de la institución artística, como lo sucedido con los pintores impresionistas. En lo que respecta a descendente, es opuesto al anterior mencionado, como es el caso de Jean Louis Meissonier reconocido (en su época) pintor francés del siglo XIX. Por último, redescubrir implica reconocer la labor artística que había quedado en el olvido por diversas razones.

La historieta y tira cómica están dentro del primer grupo mencionado: valoración ascendente; debido a que en sus primeros años no fueron consideradas dentro del campo artístico, hecho que cambiaría a partir de la publicación *The Comics* del dibujante y pintor Coulton Waugh en 1947,

estudio que muestra la evolución estilística de *The Yellow Kid* desde su aparición en 1895 hasta la década de 1940. Este primer estudio reconoce la necesidad de valorar a la historieta de una forma distinta a la concebida hasta ese momento, además que demuestra su valor coleccionable.

Años más tarde, *Apocalípticos e Integrados* (1964) de Umberto Eco introdujo al mundo académico las discusiones en torno a la historieta, como su valoración social y cultural y su poder de representatividad e influencia. Asimismo, se organizó la exposición *Bande Dessinée et Figuration Narrative* en el museo de Artes Decorativas de París, en 1967, logrando distinción en el campo artístico. Estos acontecimientos motivaron, a nivel mundial, diversas investigaciones con dos enfoques distintos: primero, la historia del arte, que construye narraciones donde se rescata el valor nacional de la historieta a partir del redescubrimiento de hechos, estilos, artistas y obras; mientras el segundo, la sociología y la teoría de la comunicación analizan la posible influencia de este género en el comportamiento de quienes las consumen.

En lo que refiere a la historia del arte latinoamericano, Oscar Massota publicó *La historieta en el mundo moderno* (1970), que revaloró las características de la historieta argentina al colocarla dentro de la historia mundial de este género a la par con la europea y la estadounidense. En tanto, el libro *Para Leer al pato Donald* (1971) de Armand Mattelart y Ariel Dorfman analiza este *comic* desde una óptica marxista, al considerarlo como un producto que contribuye a la enajenación asignada desde el discurso capitalista.

En lo que respecta al Perú, la apertura a la narrativa gráfica en el mundo académico y artístico lo da la exposición realizada en la galería del Banco Continental, catalogada en el libro *La Caricatura en el Perú* (1973) de Alfonso Castrillon. En esta, se muestran diversas obras de los más destacados caricaturistas y narradores gráficos de la primera mitad del siglo XX.

A pesar de este primer acercamiento en sintonía con la revaloración mundial de la historieta y tira cómica, ambos géneros serían relegados por los investigadores peruanos por lo menos 30

años²⁷. Luego de este tiempo, el primer estudio que abordó estos géneros desde un enfoque histórico y panorámico es *La Historieta Peruana 1* (2001) *La Historieta Peruana 2* (2002) de Mario Lucioni.

Este largo silencio con respecto a la investigación sobre narrativa gráfica, ocasionó que los términos caricatura, historieta, tira cómica, entre otros, sean usados de manera ambigua y sin distinciones claras. Como advierte el sociólogo peruano Carlos Infante (2010) este problema se debe a la falta de “densidad teórica”, asimismo al uso coloquial de los términos.

Es por ello, que para abordar la presente investigación es necesario diferenciar términos como: caricatura, historieta, tira, y tira cómica. Ahora bien, no se pretende realizar un análisis exhaustivo de los conceptos, pero sí, delimitar el uso que se le dará.

Los géneros mencionados pertenecen, debido a la técnica de ejecución, al arte gráfico, concepto que abarca al dibujo y las técnicas de stampa y reprografía, traspaso de tinta a un soporte mediante presión. Asimismo, pertenecen a la narrativa gráfica por la forma en la que se componen los relatos, o al humor gráfico debido a su contenido.

Como se ha mencionado, narrativa gráfica es el arte de realizar historias en imágenes secuenciales acompañadas frecuentemente por texto. En lo referido al termino humor gráfico, se constituye a partir de “humor” y “gráfico”; el primero corresponde al contenido y el segundo a la técnica de ejecución. Es “la materialización del humor a través de una imagen visual creada a partir de alguna técnica gráfica con la intención de hacer reír, con el poder de criticar una realidad y con la necesidad de ser difundida por algún canal”. (Salazar, 2017, p. 29).

²⁷ Si bien no se realizaban investigaciones sobre humor gráfico desde la academia, los medios de comunicación publicaban artículos donde se rememoraban desde su valor artístico e histórico algunos personajes de historieta y tira cómica. Por ejemplo, “Sampietri y Chabuca” de Carmen Pitot, publicado en *Última Hora* el 18 de octubre de 1979.

En conclusión, la tira cómica está familiarizada con la caricatura en lo referido a su contenido, esto se puede observar en algunas características como la distorsión de la apariencia física y la ridiculización de las situaciones, y con la historieta en lo relacionado a la narrativa gráfica.

De igual forma, narrativa gráfica y humor gráfico están compuestos por dos medios: el icónico (imágenes) que es fundamental para su expresión y el lingüístico (texto) de aparición ocasional. Aunque este último no es indispensable, cuando ambos están presentes en una obra se complementan para representar la realidad de forma compleja (Cuñarro y Finol, 2013).

Asimismo, narrativa gráfica y humor gráfico comparten convenciones, desarrollados a través del tiempo, tales como: los globos de texto, utilizados para representar gráficamente los diálogos y pensamientos de los personajes, metáforas visuales que expresan estados psíquicos mediante signos, por ejemplo, una idea es representada mediante un foco encendido, las onomatopeyas que son las representaciones gráficas del sonido como el famoso ¡PLOP! de Condorito, las líneas cinéticas o de movimiento y los planos o enfoques.

Como parte de estas última convención, los planos pueden ser: general, el cual presenta el escenario donde se desarrolla la acción; entero, cuando aparece todo el cuerpo de los personajes; americano, que corta a los protagonistas aproximadamente a la altura de las rodillas; medio, que cubre de la cabeza hasta la cintura; primer plano, que muestra el rostro de las personas hasta los hombros; entre otros.

Históricamente, el primer género en surgir fue la caricatura. No obstante, diversos estudios difieren sobre sus orígenes; algunos consideran que las culturas de la antigüedad (griegos, egipcios, romanos, etc.) fueron las primeras en realizarlas, otros, que es una creación propia de la modernidad y la cultura de masas. Esta discusión se debe a los distintos significados del término. El Diccionario de la Real Academia Española (www.rae.es) establece cuatro:

1. Dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien.
2. Obra de arte que ridiculiza o toma en broma el modelo que tiene por objeto.

3. despect. Obra que no alcanza a ser aquello que pretende.

4. Serie de dibujos animados. (2014)

La característica fundamental de la caricatura es la mencionada como número uno por la RAE; sin embargo, se debe distinguir “lo caricaturesco”²⁸, que puede presentarse en cualquier género artístico²⁹, del género caricatura propiamente dicho. Este último, tiene además la particularidad de ser parte del arte gráfico, lo cual implica una alta reproductibilidad y difusión. Surgió conjuntamente con la prensa escrita y a través de su desarrollo dio origen a otros géneros como la historieta y la tira cómica.

La confusión de términos se presenta sobre todo entre historieta y tira. Por ejemplo, en *La Historieta peruana; los primeros 80 años* (2003) de Carla Sagástegui y *La historieta peruana I* (2014) de Mario Lucioni, el primer término sirve también para referirse al segundo, pero no de forma contraria, confusión reiterativa en la mayoría de textos sobre el tema debido a sus características: estos conceptos pueden ser considerados formatos y también géneros.

Como formatos son fácilmente reconocibles. La historieta es una sucesión de viñetas que ocupan una o varias páginas, mientras la tira es una pequeña franja horizontal. Esta primera distinción visible, es mencionada en la segunda acepción del término según el DRAE³⁰. La mayoría de textos sobre el tema, coloca a la tira cómica como una forma de hacer historieta, confundiendo de esta manera el formato tira, con el género tira cómica propiamente dicho.

Como géneros, la historieta narra una historia de larga duración mediante capítulos en donde el personaje vive diversos sucesos que mantienen un hilo argumental, una especie de novela por entregas, donde el lector espera el próximo número para conocer los sucesos.

²⁸ Lo caricaturesco si bien es deformación, esta tiene una finalidad que es “destacar ciertas características...para expresar alguno de sus aspectos en detrimento de los otros” (Barbieri, 1993, p. 75)

²⁹ Pintura, fotografía, escultura, cine, televisión, historietas, tiras cómicas, etc.

³⁰ Historieta: 1.f. Fábula, cuento o relación breve de aventuras o suceso de poca importancia.

2.f. Serie de dibujos que constituyen un relato cómico, fantástico, de aventuras, etc., con texto o sin él, y que puede ser una simple tira de prensa, una o varias páginas, o un libro.

En cambio, en lo referido a la tira cómica, su singular forma de narrar se encuentra en lo que el semiólogo italiano Daniele Barbieri (1993) llama “repetición modulada”, dado que, estas, se centran en uno o pocos temas y cada entrega es una ligera variación de este, lo cual permite que cada tira sea independiente, pero a su vez mantenga un argumento predecible por los lectores

El personaje de la tira cómica a pesar de vivir distintas situaciones, generalmente no cambia su personalidad, ni subsana sus errores con el tiempo, sino que repite la actitud que se espera de él; usualmente, esta se destaca desde su nombre. Por ejemplo, *Pachochín*, que deviene del término “pachocha”, que en jerga peruana significa desidia y a su vez lentitud para llevar a cabo una acción, cualidad³¹ del personaje que se transforma en el argumento sobre el cual se desarrollan todos sus actos.

Por último, a partir de lo anteriormente mencionado, se considera la existencia de historietas en formato tira; por ejemplo, *Cadena de Oro* y *Yasar del amazonas*, y no tan común, tiras cómicas en formato historieta, como *Un Lunático en Marte*. Esto también lo considera el DRAE al aceptar la existencia de historietas en formato tira de prensa.

2.2 Antecedentes de la tira cómica en el Perú

The Yellow Kid de Richard Felton Outcault publicada en Estados Unidos entre 1895 y 1898, es considerado el primer *comic* moderno del mundo. Sin embargo, anterior a este existían secuencias de imágenes que articulaban relatos, sin permanencia de los personajes ni integración con el texto, por lo cual se podrían considerar pre-comics o en castellano pre-historietas. Algo similar sucedió en el Perú, pues surgieron narraciones gráficas desde el último cuarto del siglo

³¹ Cualidad: Rasgo, componente permanente, diferenciado, peculiar y distintivo de la naturaleza o la esencia de una persona o cosa que contribuye, junto con otros, a que alguien o algo sea lo que es y como es. (DRAE, 2014)

XIX, llamadas “dibujos con intención epigramática”³² (Sagástegui, 2003, p. 11), debido al párrafo que aparecía al pie de la imagen.

Si bien el humor gráfico a través del dibujo satírico es de larga tradición en el Perú, estos “dibujos con intención epigramática” son innovadores debido al empleo de una estructura narrativa compuesta por viñetas, surgidas durante el costumbrismo e introducidas en medios masivos como periódicos y revistas. El costumbrismo como corriente artística y literaria, tiene como finalidad ser crítico con el presente y el ambiente local representando los usos y costumbres de la época con “afán moralista y pedagógico que se manifiesta preferentemente a través de la sátira y el humor” (Carpeta Pedagógica, s/f)

La litografía fue una de las técnicas como se difundió la imagen costumbrista. En lo que respecta a la publicación en revistas y periódicos, estuvo influenciada por la literatura de la época, tomando de esta la característica principal de privilegiar la acción, por lo cual, la imagen meramente descriptiva evoluciona y se hace viñeta (Sagástegui, 2003).

La viñeta es la unidad básica de la narración visual³³ y “la representación pictográfica del mínimo espacio o tiempo significativo” (Gubern, 1972, p. 115), en ella se representa el instante de la acción. De igual forma, en la secuencia de viñetas, en el paso de una a otra, transcurre el tiempo.

³² Epigrama. Del latín epigrama:

1.m. Frase breve e ingeniosa frecuentemente satírica.

2. m. T lit. Composición poética breve en que, con precisión y agudeza, e expresa un motivo por lo común festivo o satírico. Fra.u.t.c.f.

3.m. T. lit. En la antigüedad griega y latina, inscripción de carácter generalmente funerario y dedicatorio.

Real Academia de Lengua Española (2014). Epigrama. En *Diccionario de la lengua española* (24.a. ed).

Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=FwmHcyC>

³³ Como indica Jaime Correa: “es un recuadro en cuyo interior hay imágenes, y muy a menudo texto; es una especie de ventana que nos permite ver pedazos del mundo ficcional...la viñeta tiene como función primaria marcar las fronteras de cada una de las imágenes que componen las secuencias de una historieta” (2010, p. 22).

En el Perú, el primer conjunto de viñetas que narran una historia, nombrado por el autor y los editores como *dibujo de intención epigramática*, es la “secuencia del pollito comentando sobre la vida” (*figura 3*) del litógrafo Evaristo San Cristóval. Aunque las viñetas no están divididas por líneas, cada comentario del pollito es una representación “mínima del tiempo”. Esta imagen, antecesora de la historieta, fue publicada en *El Perú Ilustrado* en 1887 (Sagástegui, 2003).

Luego de *El Perú Ilustrado*, surgirían las revistas *El leguito Fray José* (1893-1895) y el *Perú Artístico* (1893-1895), que mantendrían las características editoriales de este reconocido semanario, pero a nivel gráfico se distanciaron, pues el primero optaría por imágenes cómicas-grotescas y el segundo por un realismo minimalista.

De la importancia de la litografía, dice mucho que solo en Lima habían setenta y tres litógrafos para finales del siglo XIX (Leonardini, 2003, p. 22). Sin embargo, esta técnica queda obsoleta al cambio de centuria, debido al surgimiento del fotograbado como tecnología que permite aumentar la reproductividad de imágenes en los medios de comunicación.



Figura 3. Secuencia del pollito comentando sobre la vida en *El Perú Ilustrado*-Evaristo San Cristóval. Tomado de *La historieta peruana los primeros 80 años 1887-1967*. Carla Sagástegui (2003).

El fotograbado comenzó en el Perú con la publicación de *Actualidades*. Una vez desarrollada la posibilidad técnica de reproducir fotos, “la historieta ya no requiere de un litógrafo, sino tan solo de un dibujante, versado en los estilos de moda” (Lucioni, 2014, parr. 12). Abierta esta posibilidad, los caricaturistas Chambón, Polay y el renombrado Julio Málaga Grenet, se inician en el medio adoptando el estilo modernista, el cual:

...cambió la idea de dibujo que tradicionalmente se había manejado: muchos de sus exponentes fueron hechizados por el amor vacuío oriental y desterraron el relleno tramado del dibujo. El resultado fue la priorización del contorno definido por la línea negra y el uso de colores básicos (de muy fácil manejo por parte de las imprentas) que inauguraron la esencia del lenguaje gráfico de la historieta convencional. (Sagástegui, 2003, p. 15).

Estos artistas definieron el lenguaje gráfico de la historieta peruana. Así, en el contenido, optaron por el comentario de actualidad, camino contrario al modelo propagado por Estados Unidos, ya que, en este último país la temática se concentró en las aventuras del protagonista.

A partir del surgimiento del protagonista como eje argumentativo de una historieta, la recién creada industria del *cómic* estadounidense buscó otras formas de captar al público y a su vez obtener mayores ganancias. La tira cómica surgió ante esta necesidad, puesto que los lectores eran atraídos por relatos rápidos y cómicos en los que no era necesario saber toda la historia para entretenerse, a su vez el poco espacio que ocupa permite una mayor rentabilidad por parte de los diarios.

A pesar de la venta de tiras cómicas estadounidenses en el Perú, este género no tuvo representantes nacionales hasta años más tarde. En cambio, se da lo que Carlos Infante (2010) considera “el nacimiento de la prensa satírica nacional del siglo XX” (p. 135) con la revista de humor político *Monos y Monadas* (1906-1907).

Por ejemplo, en *Fray K. Bezón* ocasionalmente se publicaba humor gráfico en formato historieta (*figura 4*), en el cual se narraban acontecimientos disparatados y metafóricos sobre personajes políticos de la época; las viñetas son acompañadas con un pequeño texto en la parte inferior del cuadro, en su mayoría firmadas por el seudónimo “Gil”.

Figura 4. Una aventura de Leguía. Fray K. Bezón. 13 de abril de 1907.

En esta imagen se observa a Augusto B. Leguía caricaturizado como un niño, que trata de llegar a la parte superior de un poste debido a que ahí se encuentra la banda presidencial que “Pepe” (José Pardo) le ha dicho que es para él. El personaje dice: “Aunque me hallo un poquito canijo y desmedradito puede ser que llegue”, sin embargo, cae de la parte superior del poste debido a que este está recién pintado. La historieta culmina con el lamento de Leguía: “Maldita sea mi estampa y la de Pepe y la de todos los que han metido en esto”.

Prosiguiendo con el análisis de las distintas revistas, en 1912 surge *Figuritas*³⁴, dirigida a un público infantil. En sus páginas colaboró Pedro Challe con las historietas *Cinema*, *Chiricotita*, *Las aventuras de Perotín* y *Aventuras de Periquin* que “agregaron un elemento novedoso en el contexto peruano: la historieta continuada” (Sagástegui, 2003, p. 19), es decir, el surgimiento del personaje principal que en cada entrega experimenta distintas aventuras; con ello se cumple el requisito indispensable de la historieta moderna y la tira cómica, aunque solo faltaría un elemento: el globo de texto.

El estilo de Challe se distinguió por lo didáctico de sus historietas (Lucioni, 2014) además de inspirarse en el contexto local³⁵ para crear a sus personajes, los cuales eran “tipos” fácilmente reconocibles por los lectores.

³⁴ Es importante mencionar que la revista infantil *Figuritas* (1912) fue el primer medio de prensa peruano en realizar un concurso de historietas (Sagástegui, 2003) que tuvo como premio la publicación de la ganadora; este modelo de certamen sería retomado años más tarde por la revista *Pachochín* (1948).

³⁵ El pintor Teófilo Castillo comenta: “El estilo de challe es netamente criollo, rico en intención, exactitud y línea... sabe inspirarse en el ambiente propio”. Citado por Martín Isla (2011) en www.mundocomics2011.blogspot.pe/2011/07/recordando-al-maestro-pedro-challe.html?m=1

Hasta aquí llega el primer periodo de la historieta peruana, nombrado por Carla Sagástegui (2003) como “el primer estilo” y por Lucioni (2014) como la “*Belle Epoque*”. Esta generación de dibujantes es de suma relevancia, ya que sustentó las bases de la narrativa gráfica en el Perú.

Algunos años después, 1922, se insertó el globo de texto en la narrativa gráfica limeña. Identificados como “los recipientes simbólicos o contenedores de las locuciones de los personajes parlantes” (Gasca y Gubern, 1994, p. 422), es decir el medio por el cual dialogan. La introducción de este elemento marcó el nacimiento de la historieta moderna en el Perú.

Las primeras historietas peruanas que se pueden considerar modernas fueron *Serrucho y volatín* de Jorge Vinatea, *El comisario Ted Micky* de Gustavo Lama, *Mataperradas de Gordete y Calambrito* de Pedro Challe y *Aventuras de Agapito K.Nalla* y *Los Esposos Mas-Oletonez* de Julio César Málaga, las cuales, para Carlos Infante (2010), mostraron influencia estadounidense. Cabe señalar que las mencionadas publicaciones no cuentan con estudios profundos, pues no forman parte de los fondos de ningún repositorio³⁶.

Entre ellas las más representativas de la estética de la década del 20 son *Los Esposos Maz-Oletonez* de Julio César Málaga³⁷ y *Serrucho y Volatín* de Jorge Vinatea. Aunque son propuestas interesantes, no pudieron competir con el mercado de historietas estadounidenses que vendía bloques completos por precios sumamente módicos.

Hay que resaltar que estas historietas peruanas fueron pioneras en mostrar los conflictos raciales causados por la migración a Lima. Por ejemplo, en *Los esposos Maz-Oletonez* se recalca que los protagonistas son provincianos, pero sus descendientes “serán por tanto los limeños Maz-Oletonez”, haciendo referencia a esa clase de racismo muy sudamericano en el cual “cada quien

³⁶ Son ilocalizables en repositorios públicos como la Biblioteca Nacional del Perú, Biblioteca Pedro Zulen y la Biblioteca del Congreso de la República. A su vez la investigadora Carla Sagástegui comenta que ella tampoco las pudo localizar.

³⁷ Historieta continuada por Carlos Romero.

puede despreciar y ser despreciado a su vez, sobre la base de una compleja escala en la que la raza se une al dinero o al modo de hablar (más o menos «serrano»)" (Lucioni, 2014, parr. 20). Un "blanqueamiento" a partir de la residencia en Lima.

Estos asuntos son abordados años más tarde por la literatura con textos de Enrique Congrains (1954) y Julio Ramón Ribeyro (1955) y aún más adelante la antropología con *Desborde popular y crisis del estado* (1984) de José Matos Mar.

Para la década de los 30's, los dibujantes peruanos publicaban principalmente en revistas debido a que los espacios de los diarios estaban abarrotados prioritariamente por tiras importadas (Lucioni, 2014). Asimismo, resurgen las revistas dirigidas a un público infantil como *Cholito* (1930) y *Abuelito* (1932).

En este contexto, los creadores peruanos debieron idear formas de atraer a sus lectores. Una estrategia fue realizar sus obras con personajes que protagonizan aventuras de la cotidianidad peruana y un lenguaje familiar a partir de la jergaa. La revista *Palomilla*, publicada a partir de 1940, fue el punto de partida de esta nueva búsqueda. En este medio compartieron trabajo y experiencias el historietista veterano Pedro Challe y Julio Fairlie que iniciaba su carrera en Lima.

La historieta peruana llegó al final de esta década con características determinadas y de esta manera: "asume como forma principal de difusión: la tira diaria, coincidiendo con la aparición (y en Perú es una novedad) de una prensa popular de gran tiraje." (Lucioni, 2015, parr. 3).

Las primeras tiras cómicas de publicación diaria fueron *Vida y Milagros de Anacleto Barriga* de Alfonso la Torre "ALAT" publicada en el diario *El Comercio* a partir del 25 de febrero de 1947 y *Pachochín* de Carlos Roose "Crose" que vería la luz tan solo un mes después *La Tribuna*, siendo esta última la primera de alcance nacional.

Gracias a la prensa popular, la tira cómica recobraría los espacios perdidos por los dibujantes peruanos dentro de los diarios. El triunfo simbólico de la producción nacional sobre la extranjera tendría lugar el 12 de setiembre de 1952, cuando el personaje Sampietri es introducido por su autor Julio Fairlie en las tiras extranjeras: *Pato Pascual*, *Pancho Tronera*, *Brick Bradford*, *Roy Rogers* y *Buck Rogers*, esto a manera de despedida ya que al día siguiente solo se publicarían peruanas.

El interés por lo local mediante la temática, la narrativa y el lenguaje, el dialogo entre generaciones, la aparición de la prensa popular urbana y la estandarización de la historieta por medio del formato tira diaria, dieron paso a una nueva etapa, en la cual se logró establecer la tira cómica en los periódicos, lo cual generó un mercado laboral estable para los dibujantes que da como resultado su profesionalización (Sagástegui, 2003, p. 27).

2.3 La tira cómica en la década del 1950: “La Profesionalización”.

“La Profesionalización” es un término acuñado por Carla Sagástegui (2003). Hace referencia al proceso, comprendido entre 1948 y 1968, en el cual los creadores de historietas y tiras cómicas logran ser parte de la redacción de periódicos y revistas, hecho que, permitió un trabajo continuo y pensado como generación.

El mencionado término no alude meramente a un estilo gráfico, sino a ciertas características de contenido que son compartidas por esta generación. Estas son: 1. Buscar en nuestras costumbres a través de una mirada criolla; 2. personajes fijos, y por último 3. Representar “la adecuación o no del hombre ante un Perú (una Lima) que ya tenía otras nociones del tiempo, el espacio y la sobrevivencia” (Sagástegui, 2003, p. 29).

Esta última característica se refiere a que en estos años, en Lima, convergieron las identidades heterogéneas de todo el territorio, lo cual transformó simbólicamente a la capital en un pequeño

Perú. Las representaciones de la diversidad nacional producidas por los medios de información masiva se realizaron a partir de una visión criolla, la cual si bien aceptaba la pluralidad fomentaba ciertos modelos de identidad hegemónica.

En esta etapa de cambios, las historietas y tiras cómicas son más que un recurso para entretener. A través de personajes en los cuales los lectores se puedan identificar se representan valores y comportamientos, no necesariamente positivos, que debía tener un ciudadano en Lima; por ejemplo, la “viveza criolla”, define a los personajes costeños urbanos como Sampietri o Chabuca.

Otra característica de “La profesionalización” es que los medios de información masiva distribuyeron sus publicaciones de Lima a todo el territorio peruano; con esto, las historietas y tiras cómicas producidas en la capital se incorporaron al imaginario colectivo de todo el país.

La primera tira cómica en ser difundida en todo el Perú fue *Pachochín, un hombre con paciencia* de Carlos Roose Silva, mejor conocido como “Croze”, publicada por primera vez el 16 de mayo de 1947 en *La Tribuna* (figura 5). Debido a su importancia, se van a señalar algunas de sus características retomadas por otras historietas de su generación.



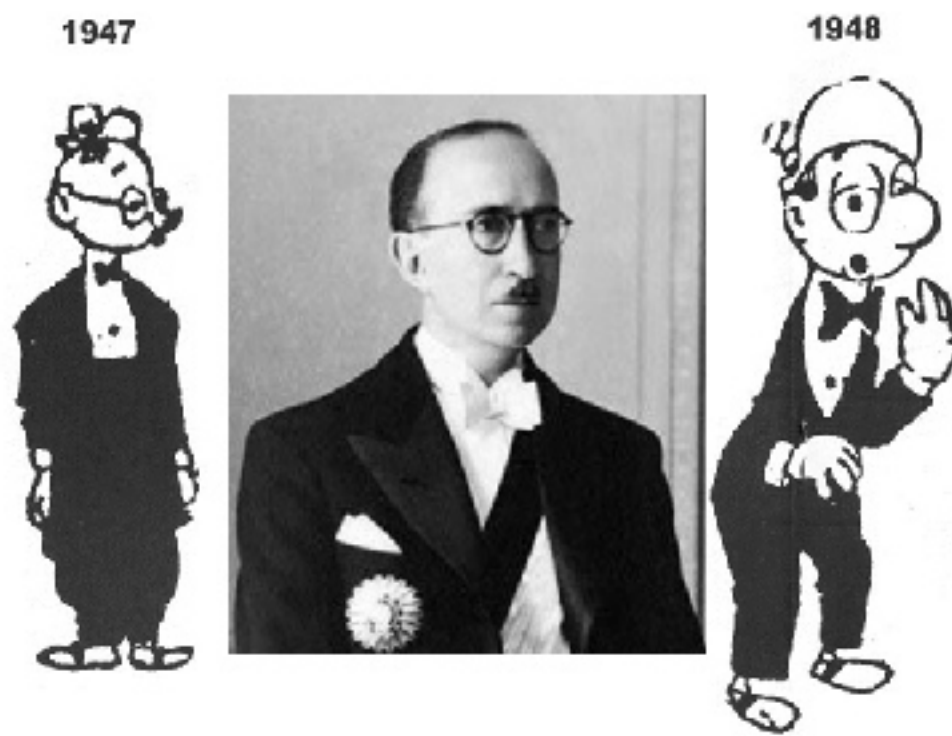
Figura 5. Pachochín un hombre con paciencia. *La Tribuna*. Carlos Roose (1947).

El nombre “Pachochín”, hace referencia a la jerga peruana “pachocha”, que, como indica Martha Hildebrant (2011) en su sección “El Habla culta”, alude a una persona que “se comporta con extremada lentitud”.

Pachochín era un limeño, con mucha inocencia, poca habilidad para adaptarse a las nuevas formas y tiempos de Lima y que no lograba entender el sentido figurado, lo cual crea situaciones disparatadas; por ejemplo, en una tira donde asumía el rol de mesero, el cliente pide de comer un “sudado de pescado” (comida típica peruana), a lo que Pachochín reacciona trayendo sobre un plato a un pescado que se encuentra sudando debido a que está abrigado con chalina, suéter y gorra (*figura 7*).

Respecto a sus características gráficas, el uso de plano general y entero se mantiene casi sin cambios durante sus años de publicación. Todos los personajes están caricaturizados y realizados con un contorno de línea delgada, el relleno de color es usado en el traje de Pachochín, ocasionalmente en el vestuario de otros personajes y en el cabello de todas las mujeres.

Físicamente, en un inicio Pachochín tenía la cabeza pequeña, los parpados y hombros caídos, un minúsculo bigote, siempre vestido de terno, corbata michi, lentes y un diminuto sombrero. Debido a su parecido físico “y también de personalidad” (Bazán, 2014) con el entonces



presidente José Luis Bustamante, Crose tuvo que cambiar las características señaladas del personaje (*figura 6*).

Figura 6. Pachochín en 1947 y 1948. Blog La Nuez (2006). Presidente José Luis Bustamante en 1945. El Búho diario digital (2016).

El nuevo Pachochín tendría la cabeza, los ojos, la nariz, el sombrero y la corbata más grandes, y se elimina su bigote. Asimismo, el eslogan: *Un hombre con paciencia* fue cambiado por *Un hombre pegado a la letra* para enfatizar que lo que el personaje tenía no era paciencia sino desentendimiento.

Como se ha observado, la tira cómica *Pachochín* se define desde el nombre, dado que todas las acciones giran en torno a su cualidad, la pachocha. Esta característica de delimitar la historieta desde el nombre-atributo es influencia del humor gráfico argentino. Como indica Mario Lucioni (2015, parr. 8): “El modelo argentino se basa en personajes monotemáticos, caracterizados por un solo vicio o virtud”. A su vez el mismo autor considera que:

El conocimiento un poco lejano que los dibujantes anteriores tenían de la historieta internacional y que se traducían en una notable originalidad, se ve sustituida en este periodo por la referencia constante al modelo argentino, sea en las historietas eventuales como en las tiras de humor. (2015, parr. 6).

Esta influencia no es casual, dado que desde mediados de la década del 40 se comercializaban revistas y tiras cómicas argentinas en el Perú, como por ejemplo el reconocido semanario *Rico Tipo*, fundado por la leyenda del humor gráfico, Divito; de igual forma se publicaban en *La Tribuna* y junto a *Pachochín* las tiras cómicas: *El otro yo del doctor Merengue* de este mismo autor y *Avivato* de Lino Palacio.

Rico Tipo (1944-1972) es considerada una de las revistas de mayor influencia en el mundo hispano³⁸, al igual que su fundador y director José Antonio Guillermo, mejor conocido como “Divito”, creador de personajes como *Pochita Morfoni*, *Fulmine*, *Falutelli* y *Bómbolo*. Este

³⁸ Era tal el éxito de *Rico Tipo*, que revistas como la chilena *Pobre Diablo* creada por Pepo en 1946 o la española *DDT* dirigida por editorial Bruguera y fundada en 1951, copiaron casi en su totalidad el formato de la argentina.

último representa a un gordito bonachón e ingenuo que no entiende el sentido figurado, narrativamente muy parecido a *Pachochín*, como se observa en la *figura 7*.

Una aportación relevante de la mencionada revista fue *Las chicas de divito*, mujeres voluptuosas inspiradas en los *Pin-Up*³⁹ estadounidenses, con cuerpos exuberantes en sensualidad y erotismo, que serían al poco tiempo la forma más común de representación femenina en las historietas latinoamericanas y posteriormente del mundo (*figura 8*).

Figura 7. Comparación entre Bómbolo de Divito y Pachochín de Crose.



Por otro lado, las revistas peruanas más representativas en la etapa de “la profesionalización” fueron *Tacu Tacu* (1949) y *Patita* (1954) y las infantiles *Canillita* (1950) y *Avanzada* (1953). Estas fueron realizadas, fundamentalmente, por los dibujantes ganadores del concurso de la

³⁹ Ilustración, principalmente de una mujer, en actitud sugerente que apareció en los años 20 y se popularizó después de la primera guerra mundial.

revista *Pachochín*⁴⁰. Algunos de estos eran: Nayo Borja, Cano Romero, Jorge Salazar, Ricardo Fujita, Rubén Osorio y Carlos Roose “Crose” quien sería el director.

La revista *Tacu Tacu*, creada por Crose en 1949, tenía como finalidad entretener a sus lectores sin hacer referencia a los conflictos políticos de la época, estaba dirigida a un público adulto. De este modo, se destaca como la primera revista humorística de este tipo en el Perú.

Figura 8. Las chicas de Divito. Rico Tipo. Tomado de <http://www.martinsarachaga.com/>



detallelote.php?lote=88600

⁴⁰ Como se ha mencionado en el capítulo anterior, el diario *La Tribuna* organiza un concurso en 1948 con motivo de encontrar a los mejores dibujantes de la época para que publiquen en la revista *Pachochín*, la cual, lastimosamente no llegó a salir a la venta debido al cierre del diario.

En esta, Crose publicó la tira cómica *Pullino*, la cual tenía como protagonista a un ladrón con mala suerte. En lo concerniente al término pullino, hace referencia a “pollino” que es sinónimo de asno y que en el habla coloquial se usaba como adjetivo para referirse a una persona ignorante o ruda. Gráficamente es de estilo caricaturesco, realizado con pocas líneas y detalles. Lo que hace agradable a la tira es el empleo de diversas convenciones gráficas como signos cinéticos, metáforas visuales y onomatopeyas.

Uno de los colaboradores más destacados de la revista *Tacu Tacu* fue Julio Fairlie, quien se iniciaría en el género tira cómica con *Adulo*. Como bien dice su nombre, este personaje era un adulator, persona que alaba preferentemente a sus superiores para recibir favores o beneficios. La tira, gráficamente es sumamente sencilla; se compone de tres viñetas carentes de paisaje, donde el personaje principal en el lado izquierdo se halla estático durante los acontecimientos. Dicha inmovilidad hace que la comedia se desarrolle preferentemente a nivel lingüístico.

Otras de las tiras cómicas publicadas en *Tacu Tacu* son: *Zoo Quete* de Alfonso la Torre, *Tacutacu*, *Piscolo* y *Puntofijo* de Dante Gavidia; la primera trata de una persona con dificultad para entender, la segunda sobre un negro enamorado, la tercera de un bebedor, por ello su nombre relativo al pisco y la última de un hombre tonto, que solo pone atención en una sola cosa.

La siguiente revista en publicarse fue *Canillita*; iniciada en 1950, estaba dirigida por Cano Romero y orientada a un público infantil. En ella, las historietas cómicas buscaban que sus pequeños lectores se reconocieran en el actuar de los personajes. Asimismo, otra forma de atraer al mencionado público era mediante innovadoras aventuras de ciencia ficción. Algunas de sus tiras cómicas fueron: *Guayacón* y *Tombo Camote* de Nayo Borja, *Coco* y *Canillita* de “Crose”, *Aventuras de Pepe-Zeta* de Cano Romero y la primera historieta del reconocido artista Rubén Osorio: *Los invasores electrónicos*.

De este modo, la narrativa gráfica inició su etapa de apogeo gracias a la publicación de revistas dedicadas por entero a este género, como indica Carla Sagástegui: “El espacio ganado en

las revistas, para la profesionalización de los dibujantes creó una oferta que pudo sustentar un trabajo diario, solo faltaba que algún periódico tomará la decisión”. (2003, p. 32).

Al respecto, *Última Hora* surge a inicios de 1950 y entre sus páginas pública diversas tiras de prensa extranjeras como: *Grapini*, *En aquellos tiempos*, *Pantera Rubia*, *V-2 Lester* y *Los Grafodramas de Medrano*. Los directores del diario, al percibir la importancia que tenía para los lectores la narrativa gráfica de entretenimiento, deciden hacerse de otras con mayor reconocimiento internacional, razón por la cual ese mismo año son promocionadas: *El pato Donald*, *Buck Rogers*, *Brick Bradford*, *Roy Rogers* y *Sampietri*, esta última del peruano Julio Fairlie, las cuales se empiezan a publicar el 9 de diciembre de 1950, todas en una página bajo el título “Los Campeones de la Historieta”.

Dos años después, el personaje Sampietri había adquirido un éxito inusitado; ejemplo de ello fue su adaptación al teatro y su participación con las vedettes de moda “Las bikini girls” (*figura 15*); en este momento, *Última Hora* decide aprovechar la popularidad de su tira cómica predilecta para publicar otras con “personajes 100% nacionales”.

Muy fiel a su estilo, *Sampietri* ingresa a las otras tiras del segmento “Los Campeones de la Historieta” y las despide, ya que al día siguiente, el 13 de setiembre de 1952, se empiezan a publicar: *Cadena de Oro*⁴¹ (El primer superhéroe nacional) de Rubén Osorio “Osito”, *Cántate Algo* de Jorge Salazar, *Boquellanta* de Hernán Bartra “Monky”, *Yasar del Amazonas*⁴² de Jorge Vera Castillo, *Chabuca*⁴³ de Luis Baltazar y *Serrucho* de David Málaga, convirtiéndose en el primer diario que decide contar solo con tiras peruanas.

⁴¹ Debido a sus características narrativas, *Cadena de Oro* se debe considerar como una historieta en formato tira.

⁴² Al igual que sucede con *Cadena de Oro*, *Yasar del Amazonas* es una historieta en formato tira, dado que narra una historia que mantiene la secuencia por entregas.

⁴³ Contrario a las demás “tiras” mencionadas, *Chabuca* tiene un formato de una sola viñeta, conocido en el Perú como “Chiste”, muy popular en la actualidad con exponentes como Karry, Carlín, Andrés, entre otros.

Tras este acontecimiento, el escenario se vuelve favorable para la narrativa gráfica peruana; se empiezan a publicar revistas especializadas, así como tiras nacionales en todos los diarios. Asimismo, artistas que habían adquirido renombre en este proceso son solicitados por distintos medios.

Este hecho sentaría las directrices estilísticas de este grupo de artistas. Por ejemplo, para 1954 se funda la revista *Patita* dirigida por “Croze”, la cual: “comparte plenamente la inquietud de esta nueva generación de dibujantes peruanos por explotar el espíritu criollo y picaresco de los tipos populares urbanos, que van surgiendo en una Lima en expansión por el fenómeno de las continuas migraciones del ande a la capital” (Rivera, 2016, parr. 6).

Continuando con la descripción de las revistas de esta época, *Patita* (1954), se distingue porque publicaba a los renombrados Croze y Julio Fairlie, el primero con series de mujeres al estilo de *Las chicas de divito* y en lo que respecta al “flaco” publicaba *Puchito*, que era el sobrino de Sampietri además de *Un Lunático en Marte*⁴⁴. Esta última, mezcla perfecta entre humor y ciencia ficción, estaba protagonizada por el agente X-10 ½ y su bruto ayudante semental; recurría a los estereotipos más comunes de la historieta como el científico calvo o el caníbal *Blackface* con un hueso en la cabeza. Hacia agradable su lectura la dosis de humor absurdo que desentonaba con la narración y que se agregaba en carteles, flechas y objetos; asimismo, Fairlie utilizaba un recurso que ya había sido usado por él en *Sampietri*: “El rompimiento de la cuarta pared”.

Cabe destacar la implicancia que tuvo la revista *Avanzada* en el aprecio a la narrativa gráfica peruana, debido a que esta se convirtió en la revista de historietas de más larga permanencia en la historia del Perú y a su vez la más vendida. Dirigida por monseñor Durand Flores, salió a la venta en 1953, y sirvió como el órgano para difundir la cruzada estudiantil misional.

⁴⁴ En lo referido a *Un lunático en Marte*, narrativamente se define como tira cómica, es autoconclusiva en cada entrega, sin embargo tiene un formato de historieta, ocupa una página entera.

Esta revista quincenal llegó en un tiempo a editar hasta veinte mil ejemplares, nunca antes visto en la historia de la narrativa gráfica peruana. En parte, su gran acogida se debería al reconocimiento que habían alcanzado los dibujantes que publicaban en ella, los cuales en su mayoría eran parte del equipo del diario *Última Hora*.

Los directores gráficos eran Rubén Osorio “Osito” y Hernán Bartra “Monky”, este último creador de la reconocida historieta *Coco, Vicuñín y Tacachito* la más querida de *Avanzada*, la cual cuenta la historia de tres niños que recorrían el país viviendo aventuras donde primaba la solidaridad, el respeto y la tolerancia hacia el otro. Por su parte “Osito” crearía *Loreto, el justiciero de las Amazonas*, una especie de tarzán de la selva peruana. También se publicaban las historietas *Pirulín y César* de Monky, *Capitán Alas* de Flores del Águila entre otras. Como indica Carla Sagástegui (2003) todos los héroes presentados en esta revista contaban “con discurso moral” (p. 34).

Avanzada se publicó hasta 1968, y es considerada la más importante revista de historietas del Perú. Posiblemente, no hubiese alcanzado la calidad que tuvo, sin el correcto aprendizaje de los artistas, que se llevó a cabo tras un largo proceso de ensayo y error como generación, siendo el acontecimiento clave la apuesta realizada por *Última Hora*, medio que demostró que era posible vivir del arte de la narrativa gráfica.

2.3.1 Alfonso la Torre “ALAT” y Carlos Roose Silva “Croze”

Alfonso la Torre (ALAT) y Carlos Roose (Croze) son los padres de la tira cómica de publicación diaria en el Perú, quienes inician su carrera como dibujantes en *El Comercio* y *La Tribuna* respectivamente. A pesar que estos diarios eran representantes de distintas posturas políticas, se les permitió a ambos dibujantes centrar su talento en la tira de entretenimiento.

Al respecto, tras la caída del gobierno de José Luis Bustamante y Rivero, en 1948, ambos “se dedicarán a la historieta de personaje fijo, desarrollando una carrera en el género y promoviendo con su éxito la apertura de más espacios cotidianos para la historieta peruana.” (Lucioni, 2015, parr. 14).

Alfonso la Torre Rado nació el 13 de octubre de 1927 en Acomayo-Cuzco, al culminar la secundaria decidió viajar a Lima para iniciar sus estudios en la escuela de periodismo de la Universidad Católica; más tarde ingresa a trabajar en *El Comercio Gráfico*, lugar donde desarrolla al mismo tiempo las labores de dibujante y crítico de cine y artes plásticas, para posteriormente dedicarse exclusivamente a la crítica teatral.

La primera tira realizada por La Torre fue *Vida y Milagros de Anacleto Barriga* (figura 9), que a su vez es la primera tira cómica peruana de publicación diaria que mantiene continuidad en la prensa. El personaje principal, Anacleto Barriga, se presenta mediante una misiva publicada en *El Comercio Gráfico* el 24 de febrero de 1947 como “artista, jubilado, muy limeño y listo para hacerle competencia a *Don Fulgencio* de Lino Palacio”. Este personaje representa a un señor de clase media, semi calvo, con bigote y terno oscuro, camisa blanca, que debido a su carácter bonachón e inocente siempre resultaba víctima del mundo agresivo que lo rodeaba.



Figura 9. Anacleto Barriga. *El Comercio Grafico* (1947)

Lucioni (2015) reconoce dos características atípicas en esta tira cómica: 1. Se publica en dos tiras horizontales y 2. El protagonista aprende a defenderse con la resolución de cada aventura, actitud que logra modificar, con el tiempo, el argumento. Gráficamente se caracteriza por su simplicidad, debido al uso preponderante de líneas de contorno y paisajes indefinidos. En lo que respecta al código lingüístico, los diálogos se realizan en textos flotantes.

Un año más tarde (1948) en *La Crónica*, La Torre crearía las tiras *Pancho Flecha* y *Falseti*. La primera comenta sobre el acontecer deportivo nacional a partir de las aventuras de un periodista de ficción: Pancho. La segunda es una tira cómica en la cual el protagonista se desarrolla dentro de los límites que le otorga su nombre-atributo, quiere decir, es una persona falsa, un “vivo” y “envidioso que encarna los deseos insatisfechos de la clase media limeña” (Lucioni, 2015, parr. 21); en esta última se percibe la influencia de la historieta argentina.

En 1949, ALAT publicó la tira cómica *Zooquete* en la revista *TacuTacu* dirigida por Crose y para 1950 continuó con la versión en historieta de *Tradiciones Peruanas de Don Ricardo Palma*, iniciadas por Dante Gavidia y publicadas por *El Comercio*.

La carrera de Alfonso La Torre como historietista llega a su fin cuando decide dedicarse enteramente al teatro, donde logra gran reconocimiento como dramaturgo y crítico⁴⁵. A pesar del poco tiempo que fue dibujante, marcó la historia de la narrativa gráfica peruana con su trazo simple y narrativa basada en el día a día.

⁴⁵ Su paisano Ángel Avendaño (1995) señala sobre la crítica teatral de ALAT: “La Torre aspira a captar los universos de la vida y la muerte en toda su apócrifa densidad. Su problema es la vida total. Las motivaciones que subyacen en la particularidad y generalidad del existir” (p. 78) citado en Joffré Sara, 2008, p. 15

La segunda tira cómica peruana que logró continuidad en la prensa fue *Pachochín* de Carlos Roose Silva. Esta, tenía alcance en todo el territorio nacional debido a que se publicaba en el diario *La Tribuna*.

Carlos Roose mejor conocido como “Croese”, nació el 8 de octubre de 1929 en Trujillo, y fue el mayor de nueve hermanos. La familia Roose-Silva decidió venir a Lima en busca de mejorar su situación económica. Croese estudia en el colegio Nuestra Señora de Guadalupe, y empieza a laborar en *La Tribuna* cuando cursaba el último año de secundaria; ingresó al mencionado diario como fotógrafo y reportero, pero al poco tiempo se convertiría en el dibujante del medio.

Adquiere popularidad rápidamente gracias a la tira cómica *Pachochín*, y tan solo un año después *La Tribuna* le da la posibilidad de publicar su propia revista de humor gráfico con el nombre de su querido personaje, por lo cual, Croese, abre una convocatoria con el objetivo de captar a los mejores historietistas del momento (figura 10).



Figura 10. Convocatoria para trabajar en la revista *Pachochín*. *La Tribuna* (1948)

La convocatoria concluye con el reclutamiento de destacados dibujantes como: Nayo Borja, Cano Romero, Jorge Salazar, Ricardo Fujita y Rubén Osorio. Esta propuesta gráfica sirvió para unir a esta generación de artistas; lastimosamente, un mes antes de su estreno, en octubre de 1948, el diario *La Tribuna* fue cerrado por orden del Presidente, general Manuel Odría, dejando sin efecto la publicación de la revista *Pachochín*.

Motivado por esta experiencia fallida y sus ganas de libertad creativa, Crose produce una revista independiente con contenido de entretenimiento llamada *Tacu Tacu*. Fundada en 1949, es la primera revista humorística no política del Perú. En ella trabajan Alfonso La Torre, Julio Fairlie, Dante Gavidia, entre otros.

Para 1950, Crose es convocado para trabajar en *Canillita*, revista infantil dirigida por Cano Romero. En esta publica las historietas *Coco* y la homónima *Canillita*; ambas narran aventuras de niños. Asimismo, aquí comparte páginas con Nayo Borja y Rubén Osorio, viejos conocidos de la revista *Pachochín*.

Como se advierte en el apartado anterior, en los últimos años de la década de 1940 las revistas son el espacio donde se promueve la narrativa gráfica peruana. El trabajo conjunto de este grupo de artistas dio como resultado una mayor demanda de historietas y tiras cómicas, lo cual propulso el surgimiento de la tira diaria en el Perú.

El primer medio de prensa que aprovechó el aumento de esta demanda fue el desaparecido diario *Última Hora*, cuando realizó una despedida simbólica, a cargo del personaje Sampietri, a las tiras cómicas extranjera. Asimismo, una bienvenida pomposa a las tiras: *Serrucho*, *Cántate Algo*, *Cadena de Oro*, *Yasar del Amazonas*, *Boquellanta* y *Chabuca*, bajo el eslogan “Personajes 100% nacionales” (*figura 11*).

Tras el éxito alcanzado por las tiras cómicas de *Última Hora*, los demás diarios también apostaron por la producción nacional. Se hace frecuente que los medios contraten a narradores gráficos reconocidos para trabajar directamente en la redacción.

De este modo, *La Crónica* contrata, en 1953, a Crose, quien crearía a *Jarano*, uno de sus más emblemáticos personajes. Dicho nombre deviene de jarana, término usado en la jerga popular para designar a la fiesta. Jarano representa a un criollo borrachín, el cual vive diversas aventuras a causa de su desorientación producida por el alcohol. Asimismo, se advierte la influencia argentina a través de voluptuosas mujeres con cinturas de reloj de arena, propio de “las chicas de Divito”.

Carlos Roose Silva trabajó en la mayoría de medios de prensa del Perú; en sus casi 65 años de carrera artística creó, además de *Pachochín* y *Jarano*, a distintos personajes como: *La Pechocha*, *Pulguin*, *El niño Querubín*, *Don Potencio*, *El gato chaveta* entre otros. Es considerado el humorista gráfico más prolífico del Perú, y uno de los más reconocidos internacionalmente. En 1971, es incluido en el libro *El dibujo humorístico* publicado en Barcelona por editorial LEDA; y en el 2010 recibe el premio “Huamán Poma”, máximo galardón entregado por el comité consultivo del Salón Internacional del Humor Gráfico.

Figura 11. Personajes 100% Nacionales. Última Hora (1952).

Juan Padilla (2016) en el artículo “Crose: El inagotable maestro del humor” publicado por el diario *Correo* comenta: “Roose fue pionero, marcó la pauta, hizo historia. Cuando todos celebraban los cómics de fuera, los personajes que nos imponían, él empezó a crear seres animados con alma de pueblo. Ese fue su gran mérito” (parr. 3) . Y esta característica en la que Crose es pionero, es la que define la etapa de profesionalización.



Si bien Crose y ALAT surgieron como dibujantes en un escenario hostil para la historieta peruana, supieron ganarse el aprecio de los lectores y a partir de su éxito abrir nuevos espacios que serían aprovechados por toda su generación.

CAPÍTULO III
INNOVACIONES ARTÍSTICAS DE JULIO FAIRLIE
EN LA TIRA CÓMICA SAMPIETRI

En este capítulo se realizará una breve biografía del dibujante Julio Fairlie y se analizará su tira cómica *Sampietri*. Sobre la que, a la fecha, no se ha realizado investigación, ella presenta

distintas innovaciones gráfico narrativas, entre las que destaca “romper la cuarta pared”, la cual, para fines explicativos, ha sido dividida en: guiño al lector, referencias al autor, rompimiento de viñeta y Sampietri en otras tiras.

3.1 Julio Fairlie

Julio Fairlie Silva nació el 24 de noviembre de 1921⁴⁶ en Arequipa. El flaco, como se le conocía cariñosamente, era hijo de Roberto Fairlie y Domitila Silva. Desde pequeño mostró interés por el dibujo, con un estilo simple y sin complicarse por los detalles. Para el niño Julio el dibujar era “un acto reflejo, inmediato, instantáneo y absolutamente efímero.” (Zevallos, 2010, p. 77), algo que mantuvo en su estilo hasta el final de sus días.

Su pasión por la gráfica y el humor lo animó a enviar “chistes gráficos” a una revista chilena⁴⁷, la cual le remitió una modesta suma de dólares, acto que significó el inicio de su profesión como humorista gráfico.

Con tan solo veinte años, casado y con un hijo, empezó su carrera con la publicación de *Juan Mella* (figura 12) en la revista *Palomilla*, en 1941, motivo por el cual Fairlie decidió emigrar de su natal Arequipa en busca de mejores oportunidades; así, llegó a Lima en 1942 y trabajó sin mucha suerte para distintas revistas que desaparecían al poco tiempo.

Figura 12. Julio Fairlie, “Juan Mella”. *Palomilla* (1941) Tomado de Sagástegui (2003)

⁴⁶ Tras el sensible fallecimiento de Julio Fairlie el 24 de abril de 2012, los medios *Peru21*, *La República*, *Tebeósfera* y el blog Sampietri publicaron reseñas sobre el artista donde se indicaba como año de su nacimiento 1922; sin embargo, esto contrasta con una entrevista realizada a Fairlie el día que cumplía 87 años (Salazar, 2008).

⁴⁷ El término “chistes gráficos” es usado por el historietista e investigador Omar Zevallos en el libro *Trazos y Risas* (2010); asimismo, es el único autor que relata esta anécdota.



Juan Mella fue la única historieta de temática policial del autor. Ambientada en la ciudad de Arequipa, relata cómo el protagonista, investiga distintos casos de asesinatos, robos, entre otros.

Tras este complicado inicio en la profesión de narrador gráfico, la fortuna de Fairlie cambió al ingresar como trabajador independiente en la agencia de publicidad Mcann Erickson, al ser aceptada su propuesta gráfica para el anuncio de la marca Esso Extra. Grande fue su sorpresa al recibir su pago de 18 mil soles, con lo cual pudo comprar un departamento y traer a su familia a Lima. Encantados con el talento de “el flaco”, la agencia Mcann Erickson le propuso viajar a los Estados Unidos para trabajar en su oficina central.

Por esta misma época recibe el encargo del periodista Alfonso Tealdo, director de la revista *Pan*, quien le pide dibujar la caratula del próximo número. Dicha portada es una página de humor gráfico, que representa al músico español Xavier Cugat⁴⁸ en un concierto rodeado de niños famélicos con latas de leche vacías, evidente crítica al aumento del precio de este alimento básico.

La referida obra le costó a Fairlie el despido de Mcann Ericksonn, debido a la crítica política que suscita, pero el artista tuvo la oportunidad de que en ese momento el diario *La Prensa* buscaba un nuevo dibujante para su editorial. En este medio, conoció al escritor, periodista y político Eudocio Ravines⁴⁹, quien, en esos días, era el director interino. Conocido por su implacable actitud, al ver las ilustraciones de Fairlie le expresó que no servía como dibujante. Como respuesta el artista cogió un papel y “dibujó al asistente del director, un sujeto apellidado Recavarren, limpiándole los cascos a un burro con la cara de Ravines, y se lo dio a la secretaria para que lo alcance al director; y se fue.” (Zevallos, 2010, p. 79).

⁴⁸ Reconocido músico español, promotor de géneros musicales latinos como la conga, el mambo y la samba. Es caricaturizado por Fairlie debido a que su llegada correspondía a una contratación del gobierno de Manuel Prado Ugarteche, el cual, según mencionada caratula, no se encontraba en el mejor momento para realizar estos gastos.

⁴⁹ Nace en Cajamarca el 9 de mayo de 1897. Desde muy joven participa en protestas de oposición al gobierno. El 23 de mayo de 1923 se opone a la Consagración del Perú al Corazón de Jesús, por lo cual fue enviado a la isla penal de San Lorenzo, para luego ser deportado a Chile; desde allí viaja a Buenos Aires donde se contacta con dirigentes comunistas. En 1926 partió hacia París con el fin de conocer Europa; en este viaje conoce a exiliados peruanos y se incorpora a las tareas de organización de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA). A principios de 1927 participa, junto a Haya de la Torre, en el congreso antiimperialista de Bruselas. Para 1928 se desliga del aprismo y se adhiere al Partido Socialista de José Carlos Mariátegui. Tras el fallecimiento de este, en abril de 1930, Ravines toma la dirección del partido y decide cambiar su nombre por Partido Comunista con lo cual recibiría órdenes desde Moscú. Es atrapado por la policía del gobierno de Leguía y nuevamente exiliado en Chile. Desde aquí dirige el Partido Comunista Peruano y también el chileno; sin embargo, tras algunas disputas es retirado de ambos partidos. Finalizada la segunda guerra mundial regresa al Perú en mayo de 1945; en esta ocasión reagrupa a sus colaboradores más cercanos en torno a la publicación del bisemanario *Vanguardia*, espacio donde aún manifestaba sus simpatías por el marxismo y la Unión Soviética. Tras el asesinato del director del diario *La Prensa*, Francisco Graña Garland, en enero de 1947, es convocado por Pedro Beltrán para dirigir mencionado diario; luego de este suceso Ravines se incorpora a la Alianza Nacional, organismo político representativo de los intereses de la oligarquía. A instancias de Pedro Beltrán, Ravines publicó en Nueva York *The Yenan Way*, cuya edición en español apareció en México un año después bajo el título de *La Gran Estafa, la penetración del Kremlin en Hispanoamérica*, volviéndose un gran opositor del comunismo; durante el gobierno de Manuel Prado apoyó la alianza de sus antiguos enemigos políticos: la oligarquía (Beltrán), el APRA (Haya de la Torre) y los militares (Odría). (Portocarrero, s/f) extraído de <http://www.mcabiografias.com/app-bio/do/show?key=ravines-eudocio>

Fairlie fue llamado por la dirección de *La Prensa*. Contrario a lo que se podría creer, Ravines lo había convocado porque le interesaba lo desafiante que podían ser sus dibujos. En dicho medio, realizaba una caricatura diaria cuyo tema, del acontecer político nacional e internacional, era propuesto por el director; una vez elaborados dos o tres bocetos, Ravines seleccionaba uno.

De manera simultánea, Fairlie ingresó a trabajar, en enero de 1950, en el vespertino *Última Hora*, diario del mismo grupo editorial que *La Prensa*. En este, inicialmente su labor fue variada, hacía humor gráfico político (figura 13), cómico (figura 14) y las ilustraciones en el suplemento para niños (figura 15).



Figura 13. Julio Fairlie, “¡AL PASO QUE VAMOS!”. Página editorial del diario *Última Hora*. 17 de enero de 1950.

Figura 14. Julio Fairlie, “Decires Populares”. Página de entretenimiento del diario *Última Hora*. 27 de enero de 1950.

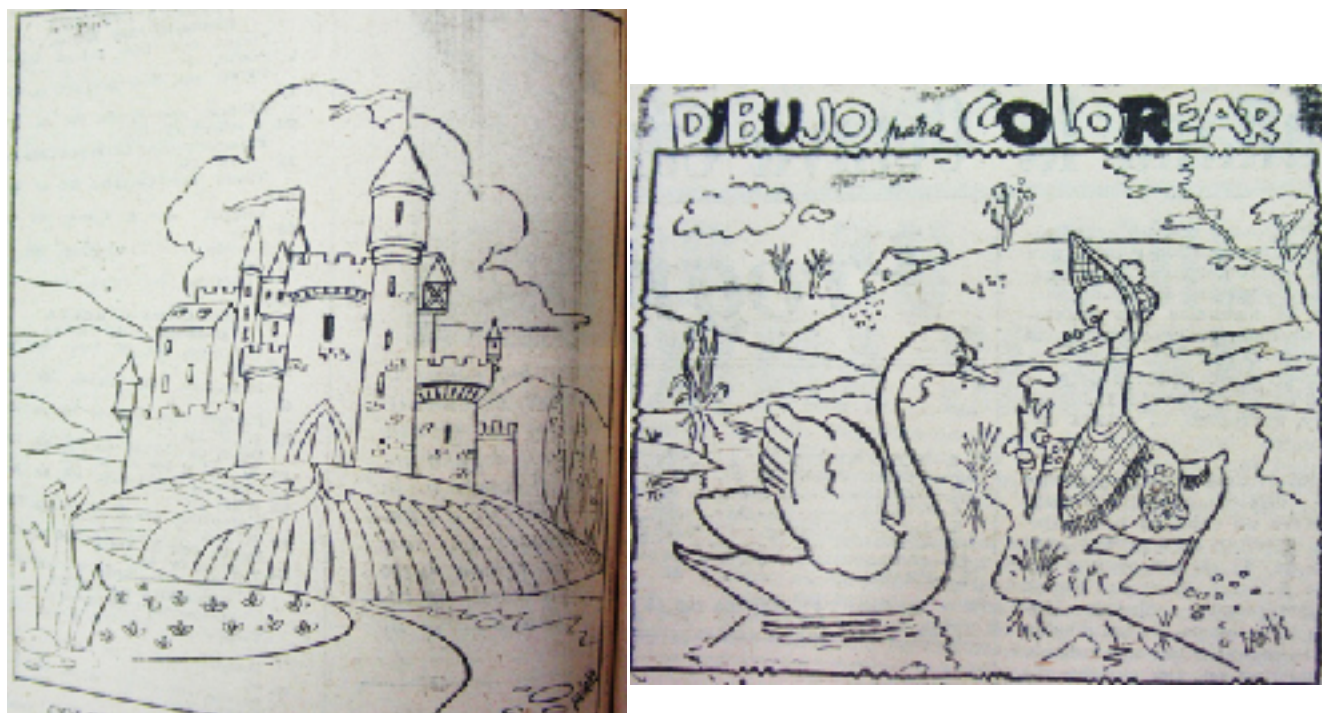


Figura 15. Julio Fairlie, “Dibujo para colorear”. Suplemento infantil del diario *Última Hora*. 4 de febrero y 18 de febrero de 1950.

El humor gráfico de la página editorial de *Última Hora* era siempre político (figura 16), en él se presentaba a personajes de actualidad en situaciones disparatadas y metáforas visuales que resumían el vaivén social. En lo referido a lo formal, todas las ilustraciones de Fairlie estaban compuestas de imagen y texto, ambas trabajadas por él. La imagen, mayormente caricaturesca, estaba reforzada por un título que sintetizaba el asunto a tratar, al que se le unía un breve contexto de la escena.

Figura 16. Julio Fairlie, “Separando el ochentisiete por ciento”. Página editorial del diario *Última Hora*. 29 de marzo de 1950.



Las ilustraciones realizadas para las páginas de entretenimiento eran de temática variada y recurrían al humor absurdo, como es el caso de “Decires Populares” (*figura 14*) en la que dispone a un bombero entre dos llamas en alusión que “al buen bombero se le conoce entre llamas”.

En el suplemento infantil Fairlie dibujaba castillos, princesas, animales, entre otras ilustraciones (*figura 15*), que luego de ser publicadas tenían como objetivo ser coloreadas por los pequeños lectores.

Para fines de 1950, Raúl Villarán, director de *Última Hora*, solicitó a Fairlie crear una tira cómica donde el personaje principal fuese fácilmente reconocible por los lectores; es así como el artista crea a *Sampietri*. El nombre del personaje deviene de la palabra “zampón”, jerga referida a la persona que ingresa a un lugar sin ser invitado.

Luego de anunciar durante casi un mes la publicación de *Sampietri*, esta apareció por primera vez el 9 de diciembre de 1950, el mismo día en el que se imprimió la famosa portada “Chinos

como cancha en el paralelo 38”; de esta manera se apostaba por la novedosa propuesta de incluir un vocabulario popular en las páginas del diario.

Sampietri se publicó de manera ininterrumpida desde 1950 hasta 1974, año en el cual el diario fue expropiado por el gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Fue tanta la popularidad de *Sampietri* que fue adaptado al teatro en dos ocasiones, 1952 (*figura 17*) y 1971⁵⁰, además de tener una oferta de la editorial *Comics Novaro*⁵¹ (México) para ser publicado en toda Latinoamérica, trato que no se concretó debido a la intromisión de Raúl Villarán en las negociaciones (Zevallos, 2010).



Anakaona, Betty Di Roma, Maria y Maria Cristina, Los Habana Cubans con Benny Bustillos, Alex Valle, Antonia Puro, Rafael Ferreiro y Rosa de Guadalupe, como parte de los espectáculos bohemios de Lima.



⁵¹ En la comunicación habida con Editorial Novaro durante esta investigación, vía correo electrónico, la editorial respondió que debido al cambio de administración acontecido en la década del 70, carecía de documentación anterior a este año.

Figura 17a. “Publicidad de las Bikini Girls con Sampietri en Persona”. *Última Hora*. 7 de febrero de 1952.

Figura 17b. “Sampietri y Valle próceres de la carcajada continua”. *Última Hora*. 9 de febrero de 1952.

En la década del setenta Fairlie trabajó en “Siete Días del Perú y el mundo”, suplemento de *La Prensa*, en el cual publicaba “La Página del Flaco”⁵², segmento que, literalmente, era una página entera y en la cual Fairlie era libre de comentar a su estilo algún suceso popular. Asimismo, la fama que le trajo *Sampietri* lo llevó a trabajar en diversas revistas como *Pan*, *Ya*, *Hoy*, *Espectador*, *Vanguardia*, *Buen Humor*, *Trinchera Aliada*, *Rochabus* y la arequipeña *La Olla*.

Aunque nunca realizó estudios profesionales de dibujo, Fairlie poseía un talento innato para el arte gráfico y el humor. Como se ha mencionado líneas arriba, para él dibujar era un acto reflejo: “dibujaba en cualquier papel y con lo que tuviera a la mano” (Zevallos 2010, p. 81). Asimismo, el humorista gráfico e investigador arequipeño Omar Zevallos comenta “que el proceso creativo del artista estaba caracterizado por dos particularidades: la falta de referentes para la creación de su estilo y la forma desprolija de trabajar” (Salazar, 2017)

El estilo de Fairlie no tuvo cambios considerables desde la década del 50 hasta los años 80’s, dado que mantuvo siempre la preferencia por la simplificación formal. En lo referido al uso del lenguaje, como se ha mencionado, es uno de los gestores de introducir la jerga popular a la narrativa gráfica.

Fairlie dejó su intensa actividad y viajó a Arequipa en 1985. En esta temporada Omar Zevallos lo convence de volver a publicar *Sampietri* en la versión regional del diario *Correo*, lo cual realizó durante una temporada corta. Tras este periodo, regresa a Lima, a su casa del

⁵² En 2017, Evelyn Akemi Salazar Palomino sustentó la tesis *La plástica del humor gráfico político. Análisis de La página del flaco de Julio Fairlie en el suplemento 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa (1966-1970)* en la Escuela de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

balneario de Punta Negra, lugar donde residió hasta su muerte, el 24 de abril de 2012. Como muchos otros artistas peruanos, fallece sin recibir reconocimiento a su original labor artística.

3.2 Sampietri

Desde su primera publicación, *Última Hora*, otorgó importancia a la narrativa gráfica a través de tiras extranjeras como: *Grapini*, *En aquellos tiempos*, *Pantera Rubia*, *V-2 Lester* y *Los grafodramas de Medrano*; así, ganó un público que las consideraba como el principal atractivo del diario. Este hecho motivó a la gerencia del periódico a comprar los derechos de tiras con mayor reconocimiento internacional.

En consecuencia, en diciembre de 1950 se promocionaron “las grandes historietas cómicas y de aventuras”, como se aprecia en la *figura 18*. Allí se constata que *Última Hora* incluye a *Sampietri* de Julio Fairlie entre las conocidas tiras extranjeras *Brick Bradford*, *Roy Rogers*, *El pato Donald* y *Buck Roger*, hecho que puede interpretarse como una manera de avalar el trabajo de un humorista gráfico nacional.



Figura 18. “Las grandes historietas cómicas y de aventuras”. Publicidad de *Última Hora*. 7 de diciembre de 1950.

La iniciativa de Raúl Villarán, director del diario, por crear un personaje criollo y típico de las tertulias locales tuvo como finalidad que el lector alcanzase cierto grado de identificación entre las vivencias de este y su contexto cercano. Con estas indicaciones Julio Fairlie inventó un elegante personaje vestido a la moda: traje oscuro, corbata ancha con figuras, impecable bigote recortado, patillas y peinado de copete. Generalmente de perfil sus rasgos físicos muestran a un caballero de quijada protuberante, nariz respingada y pequeños ojos.

En lo referido a su personalidad, Sampietri era “símbolo del criollo vivazo, el ‘paracaidista’ de cualquier reunión, el perromuertero impenitente, el don Juan siempre enamorado aunque siempre soltero sin compromiso” (Mendoza, 2008, parr. 3). El término paracaidista, al igual que zampón, hace referencia a la persona que entra a cualquier lugar sin ser invitado; en el caso de ‘perromuertero’, el término alude a la persona renuente a pagar, y que sin embargo siempre pide dinero prestado. Por último, la característica de don Juan se relaciona a la predisposición a enamorar a las damas⁵³.

El primer número de *Sampietri* se publicó el 9 de diciembre de 1950 (figura 19) en el segmento “Los Campeones de la Historieta”, página 15 de *Última Hora*; y ya desde entonces se observan las características argumentales que mantendría el personaje a través de los años. Como menciona Carlo Gonzales: “El trasfondo narrativo de ‘Sampietri’ está en nuestra contradicción misma; el personaje se presenta trajinando por los linderos de lo más ubicado y de lo menos ubicado” (2012, parr. 5).



Figura 19. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 9 de diciembre de 1950.

Es decir, el personaje tiene doble vida: la pública en la cual se muestra elegante y con ciertos lujos, y la privada donde confirma su verdadera situación económica, la miseria. “Sampietri fue por muchos años el estereotipo social del criollo empobrecido, que quiere seguir viviendo como se merece y no como su trabajo le permite” (Puerta, 2012, parr. 7).

Al respecto, es interesante relacionar a Sampietri con el personaje literario Roberto “Boby” Lopez del cuento *Alienación* (1954) de Julio Ramón Ribeyro. A ambos, le interesa construir una reputación en gran medida diferente a su realidad, es decir, aparentar ser de una clase a la cual no pertenecen, Sampietri en el sentido económico y Bobby en el sentido racial.

La técnica usada por Fairlie para producir *Sampietri* es el dibujo, ya sea a lápiz, pluma o pincel. Debido a ello, la obra depende por completo de la línea y el punto, elementos usados para generar contornos y texturas. El artista utiliza generalmente líneas rectas, y, recurre en ocasiones, a las onduladas y mixtas. Las texturas se logran a partir de la multiplicidad de trazos entrelazados o paralelos, por la aplicación de tinta mediante pluma o pincel, asimismo por técnicas conseguidas con los aparatos reprográficos. El dibujo, una vez terminado, era llevado al taller de fotograbado donde se traspasaba a la plancha matriz de la rotativa, para luego ser transferido a las páginas del diario.

Sampietri se compone de tres a cuatro viñetas⁵⁴, ordenadas de manera horizontal. El dibujo es esquemático; asimismo, debido a que su modo de representación es caricaturesco los personajes no se corresponden con la proporción anatómica y los objetos con la concordancia entre volumen y espacio, una simplificación de las formas a partir de personajes caricaturizados. Por otro lado,



las líneas de composición verticales son usadas en las viñetas donde Sampietri muestra elegancia y serenidad, en cambio las diagonales y curvas cuando se descubre la farsa (figura 20).

Figura 20. Julio Fairlie, “líneas de composición”. *Última Hora*. 26 de julio de 1952.

En lo relacionado al uso del lenguaje, en un inicio los diálogos se hayan suspendidos sobre la cabeza de los personajes y mediante una línea ondulada se reconoce a cuál le pertenece la idea (figura 21a). A partir de junio de 1951 el globo de texto, que hacía apariciones esporádicas, se apodera totalmente de la tira (figura 21b).



Figura 21a. Julio Fairlie, “Sampietri” (ejemplo de dialogo suspendido). *Última Hora*. 3 de enero de 1951.

Figura 21b. Julio Fairlie, “Sampietri” (ejemplo de globo de texto). *Última Hora*. 7 de junio de 1951.

Asimismo, Fairlie usa diversas convenciones iconográficas; por ejemplo, en su primer número (figura 19) la acompañante de Sampietri está enamorada sentimiento que se descubre gracias a los corazones dibujados sobre su cabeza. Algo semejante ocurre en la siguiente viñeta; no se entendería la acción que realizan sin la metáfora visual de las notas musicales.

Al respecto, a lo largo de toda su publicación utiliza diversas metáforas visuales como: asteriscos, espirales, tornados, estrellas, billetes tachados y focos encendidos. Las tres primeras representan el enojo, la cuarta los golpes, la quinta la falta de dinero y el último mencionado, el surgimiento de una idea (figura 22).



Figura 22a. Julio Fairlie. “Enojo”. Última Hora. 20 de diciembre de 1950. Figura 22b. Julio Fairlie. “Golpe”.

Última Hora. 11 de enero de 1951. Figura 22c. Julio Fairlie. “Falta de dinero”.

Última Hora. 24 de enero de 1951.

Fairlie, además, utilizó onomatopeyas; por ejemplo, para las caídas y golpes PLAF, PAF, PLOP, TROC TOC; los estornudos ¡ATCHIS!; las peleas PIN PAF AY, los besos CHUIC!, a su vez los sonidos emitidos por animales los representa de manera visual como el MIAUUU del gato y GUAU GUAU del perro.

En lo referido al uso de planos, Fairlie recurre, principalmente, a dos tipos: al general, aunque el entorno es apenas esbozado, y al medio; de igual forma en algunas ocasiones emplea el plano americano.

El contexto, o mejor dicho, el espacio de ficción, se compone preferentemente de espacios abiertos, calles en las cuales el protagonista se encuentra con otros personajes y de esta manera surge el dialogo. En lo que respecta lugares cerrados, sirven para definir la naturaleza real de Sampietri, como ya se ha mencionado, reconocer que habita en la miseria.

Al ser una tira cómica, sus características formales y de argumento, deben mantenerse casi sin cambios, por lo tanto, la descripción formal realizada hasta aquí es similar en todas las entregas. Es por ello, que al abordar pieza por pieza se pondrá énfasis en las particularidades, sin hacer repeticiones innecesarias, por ejemplo, que las entregas se componen de tres viñetas.

El estilo de Julio Fairlie no tuvo cambios considerables a lo largo del tiempo; en consecuencia, *Sampietri* mantuvo sus características. Algunas de estas fueron compartidas por toda una generación de artistas, aunque Fairlie destacó entre los otros dibujantes debido a las diversas innovaciones a nivel gráfico-narrativo.

3.2.1 Innovaciones artísticas en Sampietri (1950- 1952)

Para el arte del siglo XX era relevante la interacción entre la obra y su público. Así lo entendió Julio Fairlie cuando propuso la participación activa de los lectores a través de distintas



formas. Por ejemplo, a través de colaborar como guionistas, a partir del envío de ideas para posibles futuras entregas de la tira; dichos aportes llegaron de todo el país, así se observa *figura 23* con un relato enviado desde Trujillo.

**Figura 23. Julio Fairlie. “Idea enviada por: Carlos S. Sampe. Calle Estete 460 Trujillo”.
Última Hora. 13 de noviembre de 1951.**

De igual forma, mediante la ruptura de la cuarta pared, el personaje Sampietri interactúa con sus lectores a través de un diálogo figurado, participa de la realidad haciendo mención a su autor y reconoce a las demás tiras de “los campeones de la historieta” como sus compañeros de página, para luego ser introducido en estas narraciones gráficas distintas a su ficción. Es por esta última estrategia que *Sampietri* es recordado y homenajeado en nuestros días.

Así, a partir de 2008 se celebra cada 12 de setiembre el día de la Historieta Peruana, fecha elegida por “artistas, coleccionistas, conocedores y aficionados de la historieta”⁵⁵ (Declaración del 12 de setiembre Día de la Historieta Peruana, 2008) para rememorar aquel día de 1952 en el cual Sampietri, haciendo uso de la picardía que lo caracterizaba, fue introducido en las tiras extranjeras de su segmento para despedirlas, ya que a partir del día siguiente solo se publicarían “personajes 100% nacionales” en *Última Hora*. Es por ello que se relaciona el “rompimiento de la cuarta pared” con la nacionalización del espacio periodístico correspondiente a la narrativa gráfica.

Para una mejor comprensión del fenómeno, la técnica rompimiento de la cuarta pared, se ha dividido en: guiño al lector, referencias al autor, rompimiento de viñeta y Sampietri en otras tiras. La característica general de ellas es dotar al personaje de la capacidad de “tomar conciencia” de su existencia irreal (Cuñarro y Finol, 2013), lo cual, le permite situarse en otros universos ficcionales e, inclusive, la realidad de los lectores.

Es interesante destacar que esta técnica, en el contexto peruano, es una innovación, no reconocida ni estudiada por los investigadores del arte gráfico peruano. Por lo cual, en el apartado siguiente se procede a analizar el concepto rompimiento de la cuarta pared en relación a la original propuesta creada por Fairlie en la tira cómica *Sampietri*.

3.2.1.1 El rompimiento de la cuarta pared

El concepto de la cuarta pared es un término ideado a partir de la constitución espacial del teatro. En este, las escenas ocurren dentro de tres paredes físicas, una a la izquierda, una a la

⁵⁵ Roberto Lagos, Fernando Franco, Benjamín Guadamur, Carlos Crisóstomo, Iván Castillejo, Aldo Fuentes, Juan Carlos Silva, Rómulo Valenzuela, Héctor Sovero, Humberto Costa, Javier Flóres del Águila, César Guadamur, Raschid Rabí, Benjamín Corzo, Hubert Mendoza, Víctor Casallo, Carlo Gonzales, Pepe San Martín, Juan Acevedo, Juan Rivera Saavedra, Alfredo Vanini, Gabriel Zárate, Carlos Tovar, Luís Valdoceda, Roger Galván, Javier Prado, Pol Rivas, Dioniso Torres, Carlos Castellanos, Mario Lucioni (<http://fugahistorietas.blogspot.com/2008/09/12-de-septiembre-da-de-la-historieta.html>) además de: Jorge Ramos “Coquito”, Julio Carrión “Karry”, Cesar Santibáñez, Vladimir Velásquez, Heduardo y Luis Baldoceda (<http://lanuez.blogspot.com/2008/09/dia-de-la-historieta-peruana-la.html>)

derecha y otra al fondo; la cuarta no existe materialmente, pues ha sido sustituida por un espacio abierto desde el cual el espectador observa las acciones sin poder participar en ellas. Esta falsa pared “existe como la barrera invisible que separa la realidad de la imaginación” (Cuñarro y Finol, 2013, p. 286), lo cual quiere decir que una vez rota, la ficción puede invadir la realidad.

Este recurso narrativo, gráfico o cinematográfico, a pesar de su popularidad, no cuenta con estudios concretos sobre su aplicación en los distintos medios expresivos, este es apenas mencionado por distintos diccionarios de teatro⁵⁶. Sin embargo, esta impresión cambia cuando nos referimos a la web, dado que en esta se encuentran gran cantidad de artículos y videos sobre este recurso y su relación con el cine, los dibujos animados, la televisión y los *comics* o historietas.

De este modo, se reconoce que “la pared” que en teatro divide a los personajes de ficción de la realidad, no es la misma que para otros medios artísticos. Dado que, cada uno ha ido desarrollando la idea del espacio construido (la ficción) de una forma distinta y aplicando la idea de romper esta pared para diferentes propósitos.

Por ejemplo, el espacio de ficción en el teatro es a su vez tangible, existe en la realidad en su sentido material (Thies-Lehmann en Escobar y Rodriguez, 2012), por lo tanto se rige por las mismas leyes. Algo que no sucede con la gráfica y los dibujos animados, que dependen totalmente de la imaginación del dibujante o el animador. Así, las posibilidades narrativas de romper la cuarta pared en estos dos últimos medios⁵⁷ son más diversas en comparación con las clásicas formas del teatro.

⁵⁶ Algunos de los diccionarios de teatro consultados son: *Dramaturgia, estética, semiología* (Patricie Pavis, 1998), *Diccionario de términos clave del Análisis Teatral* (Osvaldo Pellettieri, 2002), *Las técnicas de los grandes directores aplicadas al taller de teatro* (Paco Tejedo, 2013), entre otros.

⁵⁷ Cabe destacar el video “10 Maneras de Romper la Cuarta Pared” del video-blog La Zona Cero de Chucho Calderon: <https://www.youtube.com/watch?v=caPZfm9jEJc>

Cabe resaltar que cada historieta, tira cómica o dibujo animado representa un “universo ficcional”. Por lo tanto su participación fuere del mismo se reconoce como un rompimiento de cuarta pared, dado que, la finalidad principal del recurso es recordarle al espectador que lo que está viendo es una ficción, que nada de eso es real.

En conclusión, “en la práctica, toda narrativa ergódica que es consciente de su propia existencia como texto, rompe la cuarta pared, ya sea simplemente en forma, reestructurando la organización textual, en contenido, expresando su intereses en la lectora, o de ambas maneras” (Oliveros, 2016, p. 9). Por lo tanto, la presente tesis tiene como propuesta considerar rompimiento de la cuarta pared cuando el objetivo de la narración es trascender la ficción.

Este recurso se da cuando, algún personaje acepta que lo que acontece en su “realidad” es ficción o en las situaciones donde se reconoce que el público está presente, participando de un mismo tiempo y espacio que los personajes. Asimismo, también se puede quebrantar esta barrera imaginaria entre dos ficciones, haciendo que personajes de distintos “universos” interactúen en una misma historia.

Este recurso está presente en distintos medios expresivos como la literatura, la pintura, el cine, la televisión, los videojuegos y la narrativa gráfica. Por ejemplo, en el teatro, género pionero en utilizar recursos cercanos al rompimiento de la cuarta pared, se pueden rastrear casos desde el siglo XVI en algunas obras de William Shakespeare como *Hamlet* y *Romeo y Julieta*⁵⁸. Sin embargo, no sería hasta inicios del XX cuando se empieza a aprovechar este elemento de forma

⁵⁸ Se considera al monólogo como forma en la cual se rompe la cuarta pared en el teatro, dado que, como expone Thies-Lehmann “los monólogos refuerzan la percepción de lo que sucede en el teatro como un acontecimiento real (situación de encuentro), más que como un universo dramático imaginario. Explica que en una obra de teatro podemos reconocer dos clases de ejes comunicacionales: uno *intraescénico*, el de los personajes entre sí en la ficción, y el otro, la comunicación entre lo que sucede en escena y el lugar del público (en el sentido físico de ubicación), el eje *teatron*. En los monólogos, el eje *intraescénico* retrocede respecto al *eje teatron*. Lo que genera que la dimensión ficcional disminuya su presencia reforzando la dimensión no-ficcional para alcanzar una nueva cualidad teatral” (en Escobar y Rodríguez, 2012, p.6), quiere decir que el monólogo pone de manifiesto la construcción artificial del teatro a partir del carácter dialógico del habla. Como bien indica Thies-Lehmann, esta cercanía entre lo ficticio y la realidad se da debido a la correspondencia entre el lugar del público en sentido físico y el habla, marcando de esta forma distancia con el monólogo en la narrativa gráfica, dado que, en este el habla al ser escrita puede experimentar un posicionamiento como idea.

recurrente, con obras como *El Jardín de los cerezos*, *La Gaviota*, entre otras del ruso Antón Chejov.

En la pintura es común el uso de esta técnica en los retratos que se encuentran dentro de cuadros históricos o religiosos, en los cuales algún personaje que participa de la escena dirige la mirada hacia afuera del cuadro; por ejemplo, el hombre ubicado en el extremo derecho de *Adoración de los reyes magos* (figura 24) es un autorretrato del pintor italiano Sandro Botticelli (figura 25).



Figura 24. Sandro Botticelli. Adoración de los reyes magos. Galería de los Uffizi. 1475.



Figura 25. Sandro Botticelli. Adoración de los reyes magos (detalle). Galería de los Uffizi. 1475

En el caso del cine, este adoptó el rompimiento de la cuarta pared de manera temprana⁵⁹ en la película *The Great Train Robbery* de 1903, cinta en la cual en la escena final un pistolero dispara al público (figura 26). De igual forma, es conocido que en las distintas películas de El gordo y el flaco, Oliver Hardy (quien interpretaba al gordo) dirigía una mirada de complicidad al espectador cada vez que su compañero cometía alguna torpeza. Actualmente, este recurso continua siendo usado con cierta frecuencia, como por ejemplo en la película de Woody Allen *The purple rose of Cairo* o en famosas series de televisión como *Malcom el del medio*, *House of cards*, entre otras.

Figura 26. Edwin S. Porter. *The Great Train Robbery* (escena final). 1903.



Asimismo, las series animadas de televisión recurren a distintas formas de romper la cuarta pared. Por ejemplo, clásicos como el reconocido conejo Bugs Bunny de *Looney Tunes*, el cual se dirige directamente al público con su icónica frase “¿Qué hay de nuevo viejo?”. Otros programas llevan aún más lejos esta técnica cuando rompen la cuarta pared entre programas, logrando

⁵⁹ El cine comercial había empezado tan solo siete años antes (1896) con la proyección del largometraje *La Fée aux Choux* (El hada de los repollos) realizado por Alice Guy..

combinar dos o más “universos” de ficción como sucede en la película de 1987 *Los supersónicos conocen a los picapiedras*, *La hora poderosa de Jimmy y Timmy* del 2004, entre otras.

En lo relacionado a la narrativa gráfica, el recurso de dirigirse al lector surgió por primera vez en 1903 en el comic estadounidense *Buster Brown* de Richard F. Outcault (*figura 27*). En esta viñeta se observa como el perro guiña un ojo y dice al público: “Can you beat this?” (¿Puedes vencer esto?).



Figura 27. Richard Felton Outcault, “El bulldog tigre guiña un ojo y habla al lector”.

Serie *Buster Brown*. Tomado de Gasca y Gubern, 1994, p. 708.

Luis Gasca y Román Gubern (1994), investigadores del cómic, llaman “Guiño al lector” a esta forma de romper la cuarta pared, donde un personaje se desvincula de su mundo de ficción para dirigirse al público lector. Algunos de los casos más comentados en web (*Amino*, *Idunn*, *Zona negativa*, entre otros) son: *Joker* (1940) *Howard the duck* (1973), *She Hulk* (1989) y *Deadpool* (1991). Sin embargo, los iniciadores de este recurso son el mencionado Richard Felton, Winsor McCay con *Litle Nemo in 1° Slumberland* (1905) y George Herriman con *Krazy kat* (1913).

Otra de las formas de romper la cuarta pared es mediante la introducción del creador como actor que determina las acciones de los demás. Al aparecer el autor en la obra, los personajes toman conciencia de su irrealdad, y de que su mundo “es producto de la volición de otra

persona” (Cuñarro y Finol, 2013, p. 286). Por ejemplo, en la *figura 28* podemos observar cómo Animalman reclama a Grant Morrison, guionista de la serie, que la vida que el escritor está creando para él no es justa.

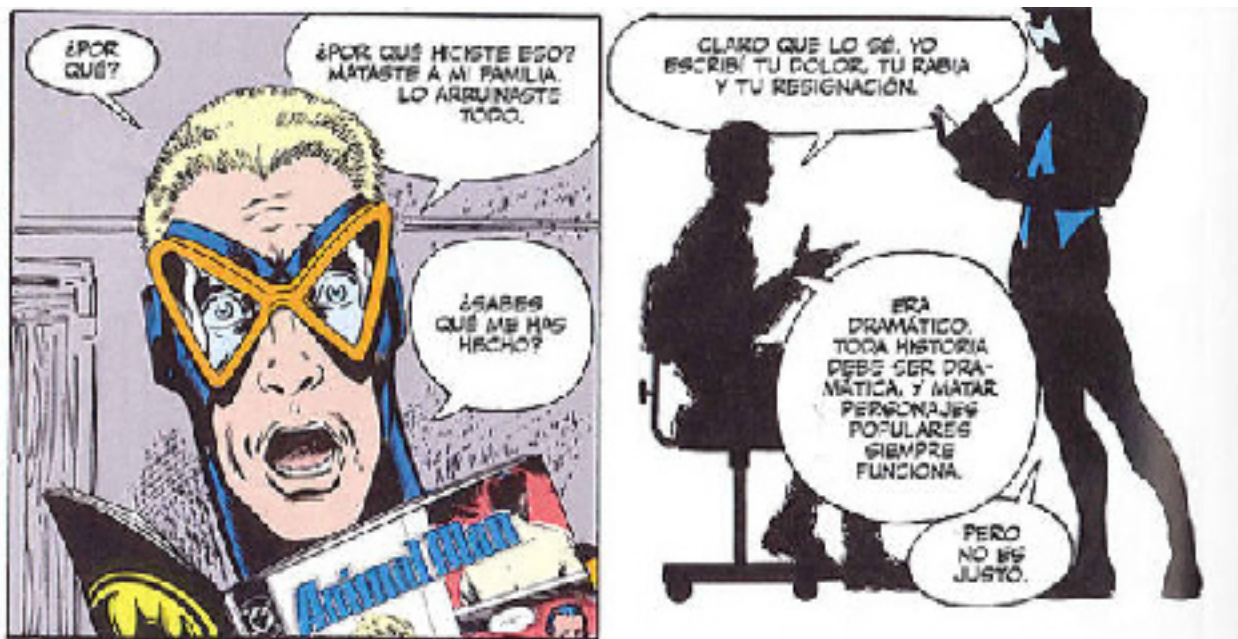


Figura 28. Grant Morrison, “Animalman reclama al autor por su vida injusta”. *Animalman*. Citado en Que Buena Historia (<http://quebuenahistoria.blogspot.com/2012/01/la-cuarta-pared.html>).

Cabe señalar que un autor también puede introducir su imagen como personaje secundario. El mejor ejemplo de esto es Stanley Martin Lieber, conocido como Stan Lee, creador de Spiderman, Hulk, Iron Man, Los 4 fantásticos, Thor, Los Vengadores, Dare Devil, Doctor Strange, los X-Men entre otros. Lee es famoso además por las apariciones que realiza en sus comics desde el número 10 de los 4 *Fantásticos*, en 1963, hasta las adaptaciones cinematográficas de sus superhéroes.

Una de las formas más atípicas de romper la cuarta pared es cuando se manipulan los marcos físicos que delimitan la ficción, quiere decir quebrar las líneas dibujadas de una viñeta. Un ejemplo varias veces citado es *She-Hulk* de John Byrne; como se observa en la *figura 29*, la chica verde desgarra el papel para dirigirse más rápido hacia otra escena.



Figura 29. John Byrne, “She-Hulk rompe la cuarta pared”. *She-Hulk*. Citado en Marveleando (<http://marveleando.blogspot.com/2011/10/rompiendo-la-cuarta-pared.html>).

Por último, las distintas maneras de romper la cuarta pared se pueden combinar o modificar dependiendo la finalidad comunicativa del autor de una historieta o tira cómica. Por ello, a continuación se analizará las formas particulares de dicha técnica llevadas a cabo por Julio Fairlie en la tira cómica Sampietri.

3.2.1.1.1 Guiño al lector

“Guiño al lector” es un término creado por Luis Gasca y Román Gubern (1994) para definir la acción de mirar, hablar o dirigirse al lector que realizan los personajes de una historieta o tira cómica. Este hecho infringe las convenciones narrativas tradicionales pues “convierte a la historia narrada objetivamente en *discurso* dirigido al lector” (1994, p. 708).

Sampietri es la primera tira cómica peruana en utilizar este recurso⁶⁰ y lo hace de una manera muy particular: los límites entre la ficción del personaje y la realidad de los lectores se combinan, dando la idea de que no existe una ficción narrada, sino que todos somos partícipes de

⁶⁰ Si bien *Pachochín* de Carlos Roose “Crose” había hablado a los lectores del diario *La Tribuna*, en 1948, (figura 9), esto lo realizó en la publicidad de su revista más no dentro de su tira cómica.

la misma realidad. El protagonista no se dirige al público para resaltar algún aspecto de la “narración” sino que la historia transcurre a manera de un diálogo figurado con el lector.

Fairlie muestra sus habilidades creativas cuando realiza este tipo de rompimiento de la cuarta pared en once ocasiones entre febrero de 1951 y agosto de 1952⁶¹, todas publicadas dentro del segmento “Los campeones de la historieta” de *Última Hora*. Debido a la similitud que estas presentan respecto a las siete restantes, se analizarán solo cuatro.

El primer “guiño al lector” realizado por Julio Fairlie se publicó el 15 de febrero de 1951 (figura 30), solo dos meses después del estreno de *Sampietri*. La tira se divide en tres viñetas rectangulares.



Figura 30. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 15 de febrero de 1951.

La primera y segunda viñeta son iguales; en ambas se encuentra la onomatopeya “¡ATCHIS!” realizada en tipografía lineal (sin serif). Cada viñeta es ocupada casi en su totalidad por la representación visual del sonido del estornudo, por lo cual se infiere que este es estrepitoso.

En la última escena se encuentra quien estornuda, Sampietri, postrado en su cama con visibles rasgos de estar resfriado. En el escenario, encuadrado en un plano general, destaca la precariedad en la que vive, una pequeña habitación maltrecha en la cual en el fondo resaltan los

⁶¹ Las fechas de publicación son: 15 de febrero, 12 de marzo, 20 de octubre y 28 de diciembre de 1951. En 1952 fueron publicadas en: 29 de enero, 22 de febrero, 15 de marzo, 24 de abril, 28 de abril, 19 de julio y 13 de agosto.

ladrillos debido al desgaste del tarrajeo. Sobre el suelo negro un envase vacío del posible jarabe que bebía. Hay otros recipientes sobre la mesa de noche junto a la cama. La frazada con la cual se cubre Sampietri tiene algunos parches, para resaltar la miseria de su esfera privada.

La representación visual del lenguaje ratifica la gestualidad de Sampietri, quien nos dice: “DISCULPEN QUERIDOS LECTORES ¡ESTOY CON LA TAL GRIPPE INGLESA!”, detalle que confirma su indisposición. Aunque no mira a la cuarta pared, sus palabras se dirigen a nosotros que somos sus “queridos lectores”.

Es probable que la denominada “gripe inglesa” a la cual se refiere Sampietri, se relacione con “la fiebre” del fútbol, pues a inicios de 1951, Miguel Dasso, presidente de la Sociedad de Beneficencia de Lima, alentó al presidente de la república Manuel Odría a mejorar las condiciones del recinto deportivo conocido como “Estadio Inglés”⁶². Los medios de comunicación informaron sobre este asunto y para la fecha de publicación de la tira, el estadio había sido cerrado y demolido por orden expresa del presidente, para dar paso a la construcción del actual estadio nacional, inaugurado el 27 de octubre de 1952, pero refaccionado en 2009.

La siguiente entrega se publicó el 20 de octubre de 1951 (*Figura 31*). Esta es peculiar debido a que requería la participación del lector de manera activa. La tira está compuesta por tres viñetas, con encuadre de plano americano y aunque el fondo no precisa un lugar, se aprecia la necesidad de ocuparlo, para ello se utiliza un tramado de pequeños puntos generados por los aparatos reprográficos.



Figura 31. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 20 de octubre de 1951

En la primera viñeta se observa a Sampietri junto a otro hombre quien, de perfil, gesticula ademanes. Sampietri, vestido en su forma habitual, esconde una mano a la altura de la cintura y, con la otra abierta, se dirige a su interlocutor quien vestido de terno claro y corbata negra, abre la boca, señala con la mano derecha hacia arriba mientras la izquierda la mantiene cerrada en una actitud alterada.

En la siguiente escena los mismos actores con ademanes opuestos a la anterior. Sampietri muestra mayor movimiento y encoge sus hombros en señal de no encontrar respuesta al suceso, mientras el otro sujeto cambia a una postura expectante, con la boca cerrada, la mano derecha en el mentón y la izquierda en el bolsillo de su saco. Cabe resaltar que en ninguna de ambas viñetas hay lenguaje. La tercera viñeta girada 180°, exige al lector voltear el diario para poder leerla (figura 32)⁶³.

Sampietri extiende la mano derecha para recibir aquello que será entregado por el otro personaje, quien con gesto de molestia sostiene en la mano un objeto que parece ser su billetera.



Figura 32. Julio Fairlie, “Tercera viñeta” (detalle). *Última Hora*. 20 de octubre de 1951.

⁶³ Para fines prácticos en la presente investigación se ha girado digitalmente.

El medio lingüístico se presenta dentro de un globo de texto que sale de la melena de Sampietri, el cual dice: “¡TE GANE LA APUESTA! ¡YO SABÍA QUE EL LECTOR TENÍA QUE VOLTEAR LA PÁGINA!”. Aunque el dialogo no está dirigido al lector explícitamente, alude a la acción llevada a cabo por este; así, Sampietri exige cierto grado de complicidad a su público. De igual forma, reconoce que su “universo” ficticio se encuentra sobre una página del diario.

Con el paso del tiempo, Julio Fairlie combina el guiño al lector con otras formas de rompimiento de la cuarta pared. La entrega de Sampietri del 29 de enero de 1952 (*figura 33*), es una obra original dado que “el Flaco” combina tres niveles de realidad.



Figura 33. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 29 de enero de 1952.

En la primera viñeta, con un encuadre de plano medio, se observa la silueta del busto de Sampietri y una mujer besándose bajo las ramas de un árbol. En la segunda, transcurre la misma escena pero con un encuadre más lejano, un plano general, donde se les observa sentados sobre una banca, debajo de un árbol. En la tercera viñeta, Sampietri sentado frente a una mesa sobre la cual se observa un tintero, con un pincel en la mano izquierda, muestra al lector con la derecha una imagen con la escena de la viñeta anterior, complementada con la frase: “¡BESTIAL NO?!”, mientras pupila complice se dirige al espectador.

Las dos primeras viñetas “engañan” al lector haciéndole suponer que esa es la historia que se va a narrar en esa entrega, sin embargo, es una ficción creada por Sampietri. De esta manera Fairlie le otorga a su personaje el poder de intervenir en su propia historia.

La tira del 24 de abril de 1952 (*figura 34*), destaca porque el medio icónico es equiparable al lingüístico. En la primera viñeta, Sampietri en primer plano, con gesto afable en el rostro, mira directamente al espectador y le anuncia: “LECTOR: HE RESUELTO REFORMARME Y PARA ESTO QUIERO CONTAR CON TU AYUDA”. Es así como el personaje busca reivindicarse de ser un embustero que siempre solicita dinero prestado que nunca devuelve, y para ello solicita la ayuda al sujeto con el que tiene cierta complicidad: el lector.

Figura 34. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 24 de abril de 1952.



En la viñeta dos, Sampietri, en un enfoque de plano medio corto, abre las manos en señal de explicar algo, manteniendo una gestualidad que denota tensión. En lo referido al medio lingüístico dice: “¡TIENES EL DEBER DE HACERLO!.. EN PARTE TU TIENES LA CULPA DE QUE YO SEA ASI... ¡PARA DIVERTIRTE DEBO HACER DE SAMPÓN Y SINVERGUENZA!”. Confirma así las características principales que lo definen, una persona aprovechada y caradura.

Por último, la tercera viñeta muestra Sampietri en plano medio que con sonrisa pícara se dirige al lector: “¡PRESTAME 50 LIBRAS PARA PAGARLE AL POBRE SASTRE QUE HACE AÑO Y MEDIO QUE LE DEBO! JURO QUE A FIN DE MES TE LAS DEVUELVO. ¿YA?”. Esto corrobora sus verdaderas intenciones: continuar embaucando, y con ello, mantener la preferencia de los lectores.

Esta tira presenta una particular complicidad con el lector dado que primero le comunica la intención de cambiar su actitud, segundo increpa su accionar a la necesidad de entretenerlo, mientras la tercera viñeta desenmascara el verdadero plan de Sampietri, conseguir que le presten dinero.

Sirvan estos cuatro ejemplos para confirmar como Fairlie genera un lenguaje narrativo innovador, en el cual la ficción gira en torno de la realidad de los lectores, razón por la cual requiere su participación.

3.2.1.1.2 Referencias al autor

El título del presente apartado nace porque Sampietri “manifiesta” a los otros personajes de la tira y al público, que Julio Fairlie es el artífice de sus diversas aventuras. Asimismo, "el flaco" trasciende de la mera mención cuando aparece gráficamente en dos números de la tira.

El recurso de Fairlie de introducirse en la narración de su propia historieta no es inédito en Perú, pues lo había efectuado anteriormente Carlos Roose en la tira cómica *Pachochín* el 7 de julio de 1948; allí realizó un cameo de sí mismo en una historia continuada de tres entregas (*figura 35*). Crose al introducirse en la narración como un personaje de ficción, permite que Pachochín interactúe con él, con lo cual genera una situación paradójica, ya que en la ficción el dibujante pierde el dominio de su obra.



Figura 35. Carlos Roose, “Pachochín, un hombre pegado a la letra”. *La Tribuna*. 9 de julio de 1948.

En cambio Fairlie reafirma su potestad como creador de Sampietri. Por ejemplo, en una de las entregas representa su mano con un lápiz (*figura 39*) y en otra con un borrador, simbolizando que él puede hacer y deshacer todo aquello relacionado al mundo de Sampietri.

Esta forma de rompimiento de la cuarta pared aparece en siete ocasiones en 1951⁶⁴ y solo una vez en 1952⁶⁵. De estas se analizarán cuatro, seleccionadas debido a que cada una es representativa de las temáticas presentes en este subcapítulo. Asimismo, a partir de estas entregas se comparará y explicarán las cuatro restantes.

La primera vez que Sampietri rompe “la barrera invisible que separa la realidad de la imaginación” (Cuñarro y Finol, 2013, p. 286) refiriéndose a su creador es el 2 de marzo de 1951. Esta entrega (*figura 36*) se compone de tres viñetas con un enfoque de plano general cuya escena transcurre en un espacio abierto. En la primera viñeta y en un primer plano, Sampietri cruza la calle con actitud afable, vestido de una forma no habitual pues luce un terno blanco. En el letrero de la izquierda se lee “Sastrería”; las líneas de movimiento indican en el suelo que Sampietri sale de este lugar. Complementa la escena un sol personificado con ojos, nariz y boca.

En la segunda viñeta, Sampietri camina sobre la vereda. Su movimiento corporal y rostro reflejan preocupación al caerle un líquido negro que le mancha el terno. En la viñeta final está Sampietri enojado con el dibujante a quien culpa del incidente e insulta.



diciembre.

⁶⁵ El 3 de julio.

Figura 36. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 2 de marzo de 1951

En lo referido al texto, Sampietri se dirige al público diciendo: “¡¡YA ME MALOGRÓ LA TERNADA ESTE DIBUJANTE TORPE!!”. A pesar de que se rompe la cuarta pared también por medio del “guiño al lector”, prima la referencia al autor y con ello el autorreconocimiento de Sampietri como parte de una ficción.

La mencionada entrega es comparable con la publicada el 17 de octubre de 1951; en esta Sampietri también pasea con un terno blanco que sorprende a los otros personajes, los cuales preguntan la razón del cambio, a lo que este responde: “NO HOMBRE ES MI TERNO DE SIEMPRE SOLO QUE AL DIBUJANTE SE LE ACABO LA TINTA”, culpando a Fairlie y a una falta técnica de los sucesos de la ficción. Esta temática vuelve a repetirse el 3 de julio de 1952; al preguntarle sobre el motivo por el cual siempre viste igual, Sampietri responde: “ES QUE EL DIBUJANTE NO TIENE TINTA DE COLOR”.

La siguiente tira a analizar es publicada el 15 de marzo de 1951 (*figura 37*). Compuesta de tres viñetas, en la primera Sampietri en primer plano tiene los ojos desorbitados y las puntas de



sus bigotes hacia abajo, signos claros de preocupación debido a que el individuo detrás de él es un policía que mientras lo señala con su dedo y le pregunta: “¡OIGA DETENGASE! ¿DÓNDE TRABAJA, EN QUE SE OCUPA? ¡A VER SUS PAPELES!”.

Figura 37. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 15 de marzo de 1951.

En la siguiente, con un plano medio corto, los dos personajes conversan. Sampietri más relajado, con los ojos cerrados responde la pregunta: “¡UN MOMENTO AGENTE ¿CÓMO SE PERMITE UD TRATARME DE VAGO? ¿UD NO LEE *ÚLTIMA HORA*?.... ¡SOY PERIODISTA SEÑOR! Y SI EN ESTE MOMENTO NO HAGO NADA ES POR QUE...!. Dejando la resolución de la pregunta para la siguiente viñeta.

En esta última se cambia el enfoque a plano general, se observa a Sampietri de cuerpo entero, que con despreocupado ademán concluye: “...NO SE LE HA OCURRIDO NADA AL DIBUJANTE”. Es decir su ocio se debe a la falta de ideas de Fairlie. Tras esta respuesta el policía cae de espaldas y deja en su camino la onomatopeya PLOP!

Al igual que en el cameo realizado por Crose (*figura 35*), Fairlie crea una paradoja entre la ficción y la realidad: en la ficción al autor no se le ha ocurrido nada, sin embargo, la publicación de esta entrega asegura lo contrario, pues demuestra una gran creatividad.

La siguiente tira en la cual se hace referencia al autor, se publicó el 22 de setiembre de 1951 (*figura 38*). Compuesta de tres viñetas se desarrolla en un espacio abierto, posiblemente una calle pues en la tercera viñeta se perfila la silueta de edificios. Los pequeños puntos del tramado del fondo responden a los aparatos reprográficos.



Figura 38. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 22 de setiembre de 1951.

En la primera viñeta, con enfoque plano medio, Sampietri conversa con un conocido de cabeza larga y calva, nariz en forma de zanahoria y líneas de expresión en la frente; está vestido con traje a rallas blancas y negras, él dialoga con Sampietri mediante un globo de texto que dice: “¿QUÉ TE SUCEDE SAMPIETRI! TE NOTO TODO TEMBLEQUE, COMO SI TUVIERAS FRIO.”

En la siguiente imagen ambos personajes en un plano medio corto. Como bien advierte el otro individuo, las líneas de contorno de Sampietri están sumamente onduladas. Este, mediante sus gestos muestra el enojo que le da estar así, asimismo dice: “LA CULPA LA TIENE ESTE PINTAMONOS”, a lo que el otro, con ojos desorbitados, contesta: “¡QUE RARO!”.

La última viñeta cambia el enfoque a un plano americano. En esta, el primer personaje queda expectante a la respuesta que dará Sampietri, el cual dice: “ANOCHE SE FUE DE PARRANDA Y HOY AMANECIO CON EL PULSO HECHO UN ADEFESIO”. El protagonista reconoce que su corporalidad es parte de la creación de Fairlie, la cual está “aparentemente” mal efectuada porque el autor se fue de “parranda”, lo cual es fácil de rebatir dado que la ficción narrativa y el otro personaje, no presentan ningún problema.

No sería la única vez que Sampietri alude a “las parrandas de Fairlie”, estas vuelven a causar estragos cuando, el 10 de diciembre de 1951, se muestran las consecuencias en la lógica narrativa, ya que las cuatro viñetas no tienen relación entre sí; el motivo: “LA BORRACHERA Q’ SE HA PEGADO POR MI SANTO” argumenta Sampietri.

En la última tira a analizar, se distingue la aparición de Fairlie. Esta se publicada el 25 de setiembre de 1951 (*figura 39*), en las tres viñetas que la componen el fondo está hecho de líneas diagonales y en todas aparece Sampietri y la mano de su creador.



Figura 39. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 25 de setiembre de 1951

En la primera viñeta, Sampietri de pie e inmóvil, con una mirada inexpresiva, como sujeto inanimado. La representación gráfica de la mano de Julio Fairlie porta un lápiz en el proceso de culminar de dibujar la silueta del personaje, actitud que infiere que el dibujante está “dotando de vida” a Sampietri.

En la siguiente escena, Sampietri ya tiene “vida” y mira hacia atrás debido a que Fairlie está dibujando un roedor. Así, en la última viñeta, un asustado Sampietri se encarama a la representación del lápiz de Fairlie manifestando de esta forma su terror.

Como se observa, Fairlie se introduce en la ficción con un lápiz con el cual tiene el dominio de lo que puede aparecer en esta. De igual forma, en la publicación del 8 de noviembre de 1951, recurre a la representación de un borrador para eliminar al tren que iba a atropellar a Sampietri, el cual reacciona diciendo “YO SABIA QUE FAIRLIE NO ME DEJARÍA MORIR/ EL POBRE DEFIENDE SUS POROTOS” indicando que lo salvo porque es él quien le da de comer.

Esta variante de rompimiento de la cuarta pared conecta las hazañas del personaje con la labor del historietista, originando escenas disparatadas donde el personaje se reconoce como creación, pero a su vez mantiene cierta autonomía. De esta forma, Fairlie se burla de sí mismo a través de exponerse como descuidado⁶⁶, “parrandero”, sin ideas, sin tinta, capaz de dibujar y sacar fuera de control a Sampietri.

3.2.1.1.3 Rompimiento de viñeta

⁶⁶ El historietista Omar Zevallos en la entrevista realizada por Evelyn Salazar (2017) define como “desprolija” la obra y también la personalidad de Julio Fairlie.

El presente apartado hace referencia a una de las formas más atípicas de romper la cuarta pared, debido a que literalmente se quebrantan las líneas de contornos de una viñeta. Afirmando de esta forma que los límites de ficción son gráficos y recordándole al lector que lo que está viendo no es real. Este recurso es utilizado por Julio Fairlie en dos ocasiones, ambas en el año 1951.

El 6 de marzo de 1951 se publicó el primer rompimiento de viñeta (*figura 40*), con una entrega compuesta solo de dos escenas. En lo que respecta al enfoque es de plano general y el fondo está realizado en tramado de líneas diagonales.



Figura 40. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 6 de marzo de 1951

El cartel de la primera viñeta dice “INSCRIPCIÓN DEL CONCURSO DE MAMBO. FORMEN COLA”, debajo del cual una larga cola conformada por 21 hombres y una mujer. En mencionada fila las personas están apretadas unas contra otras y el último es Sampietri, este apoya su espalda contra la línea divisoria de las viñetas y mediante un globo de texto dice: “¡AVANCEN MÁS! ¡ME ESTAN APRETANDO!”.

En la siguiente imagen la escena es similar, persiste la acción, pero, la línea de contorno, en la cual se recostaba Sampietri, se rompe y este sale despedido fuera de la tira cómica. Con los pies en el aire y gestos de preocupación exclama: “¡YA ME SACARON DEL CUADRO ESTOS IMBECILES!” y distintas metáforas visuales que representan su enojo.

En cambio, en la publicación del 10 de mayo de 1951 (*figura 41*), Sampietri escapa por propia decisión, sin indicar de qué manera. Esta tira está compuesta de tres viñetas donde las escenas transcurren en un espacio abierto en plano general, de fondo, unos edificios apenas esbozados.



Figura 41. Julio Fairlie, “Sampietri”. *Última Hora*. 10 de mayo de 1951.

En la primera, un hombre persigue a Sampietri gritándole: “PAGUEME EL TERNO SO PEDAZO DE LADRON ¡DETENGASE!” Sampietri hace caso omiso y continúa corriendo. “El sastre”, que continuamente figura en la tira, siempre es estafado por Sampietri. En la siguiente viñeta, la persecución continua, con una tijera en las manos dice: “BRIBON, ESTAFADOR, TE SEGUIRE DONDE VAYAS Y CUANDO TE AGARRE VAS A VER!” en señal de amenaza, pero no logra detenerlo.

En la última viñeta el sastre solo, con gestos de estar sumamente enojado se queja: “¡GRRR! ¡ASI NO VALE! ¡ENTRA AL CUADRO DESGRACIADO!”, dirigiéndose a Sampietri, quien se encuentra fuera de la viñeta en actitud relajada, pues sabe que no puede ser alcanzado.

En síntesis, Fairlie dota a Sampietri de la capacidad de traspasar sus propios parámetros ficcionales, con lo cual abre un sinfín de posibilidades narrativas; otorga al protagonista la prerrogativa de salir de su propia historia y como en esta ocasión, aprovecharse. De igual forma, resalta la dicotomía entre la ficción narrativa y el soporte en el cual se encuentra la historia,

recordándole al lector que los sucesos de *Sampietri* ocurren en ambos lados se rompe la cuarta pared.

3.2.1.1.4 Sampietri en otras tiras

Para iniciar este apartado es oportuno hacer referencia a un hecho acontecido el 12 de setiembre de 2008, día en que se reunieron en el bar del hotel Maury (centro de Lima) un grupo de dibujantes, guionistas y coleccionistas de narrativa y humor gráfico peruano para suscribir la declaración que designó esta fecha como “Día de la historieta peruana”. Este manifiesto tenía como objetivo reivindicar este arte, para entonces, casi olvidado por la institucionalidad cultural del Perú.

La fecha no fue elegida al azar, pues, como indica la declaración (2008), fue en un día como ese de 1952, cuando Sampietri “ingresó” a las tiras norteamericanas, con las cuales compartía la página “los campeones de la historieta”, y las “despidió” una por una, marcando un hito histórico en el desarrollo de la narrativa gráfica peruana.

Como ya se ha comentado, este acto simbólico de despedida se dio porque a partir de día siguiente se publicarían en *Última Hora* solo tiras cómicas realizadas por dibujantes peruanos, entre las cuales estaban, además de *Sampietri*, *La Cadena de Oro* de Rubén Osorio, *Boquellanta* de Hernán Bartra, *Serrucho* de David Málaga, *Yasar del Amazonas* de Jorge Vera, *Cántate Algo* de Jorge Salazar y *Chabuca* de Luis Baltazar. Con ello, la narrativa gráfica nacional se impuso sobre la extranjera.

Este recurso de ingresar a otras tiras cómicas, que significa romper las barreras de ficción de dos narraciones para que estas puedan encontrarse en una misma historia, no era algo nuevo para Sampietri, pues Fairlie lo había realizado en dos ocasiones en 1951.

La primera vez que Sampietri ingresa a otra tira es el 6 de setiembre de 1951, entrega (*figura 42*) compuesta de tres viñetas con enfoque de plano general donde la escena se desarrolla en un espacio cerrado; sin embargo, la ficción narrativa de *Sampietri* rompe sus límites e irrumpe en la tira cómica que está debajo, la del *Pato Pascual*. Este es, nada menos, que el Pato Donald⁶⁷ del reconocido productor, director y empresario de la industria de animación Walt Disney⁶⁸.

En esta tira se distingue la firma “W. Disney Production” en una de las viñetas, aunque esto no limitó a Fairlie de intervenirla. La historia transcurre de la siguiente manera: en la primera viñeta, *Sampietri* preocupado, está sentado en una silla, con sus brazos sobre una mesa; el motivo de su actitud, se explica en la nubecilla sobre su cabeza en la cual está representada un ave cocinada, lo cual significa que tiene hambre. Debajo de esta tira se encuentra la de *Pato Pascual*, quien alegremente lleva leña hacia una chimenea. En la siguiente escena, el pato enciende la chimenea.

Es en la tercera viñeta cuando su tranquilidad es perturbada, pues Sampietri, el vecino de la tira de arriba, traspasa con su brazo izquierdo los límites de ambas viñetas para intentar agarrar a Donald, mientras con rostro satisfecho exclama: “¡COMO NO SE ME OCURRIÓ ANTES! ¿QUE TAL VECINO?”. De esta manera Sampietri rompe la cuarta pared al invadir una tira ajena. De igual forma, reconoce la bidimensionalidad del espacio en el cual se encuentran ambas narraciones.

En la última escena, *Sampietri* hincado en el suelo, con la lengua afuera en actitud de quien saborea la comida, con su mano derecha sostiene del cuello a Pascual, quien enojado, alza los brazos, frunce el ceño y dice: “¡SUELTAME DESGRACIADO!”. A lo que Sampietri añade “¡VENGA QUE EL ARROZ ESPERA! ¡QUE GORDITO ESTA!”.

⁶⁷ Este personaje, caracterizado como un pato antropomórfico que intenta manejar su ira, generalmente viste camisa de estilo marinero color celeste y un sombrero. Fue publicado por primera vez en 1934 en la adaptación en narrativa gráfica del cortometraje *La gallinita sabia*.

⁶⁸ Se desconoce el porqué del cambio de título. Asimismo, el pato es nombrado dentro de la ficción como Donald durante todos los años de publicación. Cabe destacar que *Última Hora* publicó la tira bajo el nombre de *Pato Donald* hasta el 4 de abril de 1951.

Por consiguiente, el hambre de Sampietri expresado en la primera viñeta, será saciada con un arroz con pato preparado con Pascual (Donald) de Walt Disney. Si bien Fairlie no dibuja el desenlace, el hecho de querer eliminarlo quizá sea un antecedente de la figurada despedida que le realizaría a los personajes de las tiras cómicas extranjeras. Esta entrega es única y aunque desconocido por la historieta mundial, reafirma la gran capacidad creativa del flaco Julio Fairlie.

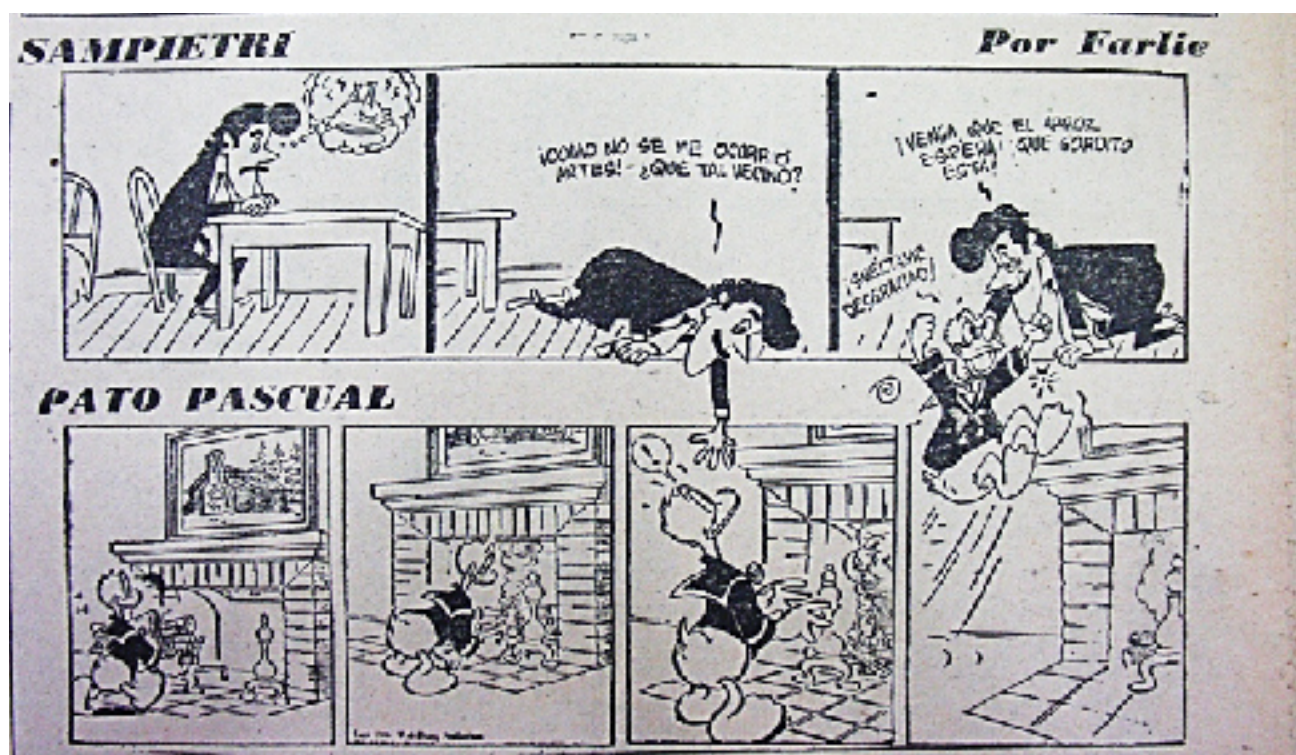


Figura 42. Julio Fairlie, “Sampietri y Pato Pascual”. *Última Hora*. 6 de setiembre de 1951.

La siguiente vez en la cual Sampietri ingresó a otra tira, lo hace para invitar a su fiesta de cumpleaños a sus “amigos”, los protagonistas de las cinco tiras extranjeras publicadas en su mismo segmento. Este evento imaginario sería, el 7 de diciembre de 1951, día en el que cumplió su primer aniversario.

En esta entrega (*figura 43*), Fairlie interviene las tiras: *Pato Pascual*, *Pancho Tronera*, *Brick Bradford*, *Roy Rogers* y *Buck Rogers*. La manera como lo hace es a partir de tres formas continuas: reutiliza viñetas originales, introduce a Sampietri en las mismas y crea diálogo para generar una nueva narrativa; así como también, crea algunas de las viñetas.

Fairlie interviene y utiliza las seis tiras de la página “Los campeones de la historieta”. Como era habitual, la encabezaba *Sampietri*, que en esta oportunidad está compuesta por tres viñetas cuyo enfoque es de plano general en una escena callejera. En primer plano Sampietri, de pie, sobre la acera, llama: “PSST! ¡TAXI!”, al chofer cuyo auto se encuentra en el plano posterior.

La segunda viñeta cierra el enfoque, dejando en un plano medio a Sampietri y al conductor del taxi. El primero, con gesto animoso, dice: “QUIERO IR HASTA LAS CASAS DE MIS AMIGOS A INVITARLOS A LA FIESTA QUE DOY POR MI CUMPLEAÑOS. ¿POR CUÁNTO ME LLEVA?”. En el último cuadro de forma circular, formato singular a lo largo de toda la tira, se aprecian los protagonistas con la respuesta del conductor: “¡SUBA NOMAS HOMBRE! ¡NO LE COBRO NADA! ¡ES MI REGALO!”.

Con respecto a las tiras restantes solo tres de ellas aluden directamente al cumpleaños de Sampietri; dicha celebración es utilizada como “excusa” para introducirse en todas, rompiendo de esta manera la “barrera” de ficción entre tiras. El argumento de las cuatro primeras es destacar las actitudes negativas de Sampietri: aprovecharse para que le presten dinero (*Pato Pascual*), no pagar sus deudas (*Pancho Tronera*), “tirar sablazo” (*Brick Bradford*) y estafar cambiando joyas originales por falsas (*Roy Rogers*). Solo en *Buck Rogers*, la última tira de la página, Fairlie no dispone al protagonista físicamente, pues se “comunica” vía telefónica.

Figura 43. Julio Fairlie, “Sampietri, Pato Pascual, Pancho Tronera, Brick Bradford, Roy Rogers y Buck Rogers”. Última Hora. 7 de diciembre de 1951.

La “travesía” de Sampietri se inicia con la visita a *Pato Pascual* de Walt Disney. La narración empieza con la llegada de Donald a casa para encontrarse con Daysi, la cual le festeja su santo a Sampietri, quien aprovechando de la situación había logrado que ella le preste “50 libras”, que



como bien se sabe, no devolverá. La entrega culmina con un enlace hacia la siguiente tira, dado que Sampietri menciona: “¡GRACIAS NENA! ¡ME VOY A VISITAR A PANCHITO TRONERA!”

*Pancho Tronera*⁶⁹ es el apelativo hispano de la tira *Joe Palooka* de Ham Fisher, la cual debutó en 1930 y que narra la historia de un del boxeador. Esta entrega presenta a Sampietri como “el campeón del perro muerto”, término que hace referencia a la locución verbal coloquial “dar perro muerto”, que significa según el DRAE (2014): “causarle mal, daño o molestia al no cumplir lo acordado”. Así, tres personajes le reclaman no haber cumplido con pagarles el dinero prestado. Destaca entre ellos el sastre identificado por su frase: “A MI NO ME HA PAGADO EL TERNO DESDE HACE UN AÑO”.

La entrega culmina cuando Sampietri pide un abrazo a Pancho, para hacer caso omiso a las acusaciones que le atribuyen; así reafirman su indiferencia a los reiterativos reclamos y a su actitud desvergonzada.

La siguiente tira es *Brick Bradford*, historia de ciencia ficción creada por el guionista William Ritt y el dibujante Clarence Gray en 1933⁷⁰. En este número llama la atención la inserción de *Ultimo Hora* en manos del protagonista, Brick, medio gracias al cual se enteran del “cumpleaños” de Sampietri, al igual que los lectores.

La siguiente intervención de Fairlie es *Roy Rogers. Rey de los vaqueros*⁷¹. En esta entrega, Fairlie modifica la cualidad que distingue a Rogers, la valentía, pues no defiende a una mujer en peligro, bajo el argumento que el bandido que la amenaza es malo y le podría hacer “yaya”. De esta manera ridiculiza al protagonista al poner en duda su intrepidez y también al incluir en su léxico la palabra infantil que significa “herida cutánea” (DRAE, 2014).

⁶⁹ Al igual que el personaje, la tira consigue el éxito rápidamente y para 1948 estaba considerada como una de las cinco tiras más populares del mundo. Lo que Fisher jamás esperaría es que un artista peruano alteraría un par de entregas de su obra para su conveniencia, haciendo a su vez mofa de las características de su afamado personaje.

⁷⁰ Es distribuida internacionalmente por “King Features Syndicate”, como se observa en la parte inferior de la tercera viñeta de la entrega a analizar.

⁷¹ Adaptación a la historieta del personaje cinematográfico del mismo nombre, realizada por Charles McKimson bajo el seudónimo de “Al McKimson”.

La última tira del segmento es *Buck Rogers* del dibujante Rick Yager⁷². Lo que jamás sospecharía su creador es que Rogers recibiría una llamada de Sampietri, en la entrega del 7 de diciembre de 1951, que sería intervenida por Fairlie. En la primera viñeta se observa a Rogers mientras conversa con otro astronauta quien dice: “¿TELEFONO? ¿PARA MÍ?”, “SI ¡DESDE LIMA EN LA TIERRA!”.

En la siguiente escena Rogers contesta: “¿ALO? ¿SAMPIETRI? ¿CÓMO ESTAS CHOLITO?- SI, SI...”, comentario que sugiere una relación amical afectiva. Por último, Rogers se lamenta: “¡NOS INVITA A SU FIESTA! ¡LASTIMA QUE NO PODAMOS IR DE MARTE A LA TIERRA DEMO-RIAMOS (sic) 3 MILLONES DE AÑOS!”.

Esta intervención de Sampietri a las tiras extranjeras es posible interpretarla como el éxito equiparable que el personaje nacional había adquirido, lo cual se evidencia casi un año después, el 12 de setiembre de 1952, cuando Fairlie repite el mismo mecanismo para anunciar, de una singular manera, que ya no se publicarían las tiras extranjeras en *Última Hora*, pues que a partir del día siguiente este espacio estaría dedicado a producción “100% nacional”.

En esta tira (*figura 44*) Sampietri se introduce en la ficción narrativa de cada una de las tiras del segmento y las invita a retirarse. En esta ocasión no hay excusas, Sampietri le dice directamente a la mujer que lo acompaña: “NO DORITA ¡HOY NO PUEDO! TENGO QUE DESPEDIR A MIS COLEGAS”, para luego anunciar “Y EL SABADO RECIBIR A MIS NUEVOS PATITAS”.

⁷² El personaje aparece por primera vez en 1928 en la novela *Armageddon 2419 DC* de Philip Francis Nowlan con el nombre de Anthony Rogers. Una vez alcanzada cierta popularidad la *National Newspaper Syndicate* pide al autor adaptar la historia a tira de prensa de publicación diaria. El primer dibujante de la tira es Dick Calkins; esta sale a la venta a partir de 1929. un año después cambia su nombre a la del personaje principal: Buck Rogers. Asimismo, en 1933, es contratado Rick Yager como asistente, quien progresivamente se hace cargo de la totalidad de la tira, aunque solo pudo estampar su firma en 1943 junto a Calkins (Calkins & Yager); en 1948 se le reconoce como único autor. Buck Rogers es un icono de la cultura popular estadounidense. Se han realizado adaptaciones para radio, cine y televisión de este personaje; asimismo es señalado como uno de los impulsores del concepto exploración espacial en los medios de comunicación, tras los pasos de literatos como Julio Verne y H.G. Wells.

La tira del *Pato Pascual* muestra a Luis y su tío Donald mientras conversan, hasta ser interrumpidos por Sampietri para comunicarles que este es su último día de publicación. Algo similar sucede en *Pacho Tronera* cuando los hombres de las dos primeras viñetas, enterados comentan que es su entrega final; sin embargo, el protagonista lo desconoce, hecho que podría convertirlo en víctima de la astucia de Sampietri y su habitual solicitud de préstamo.

Así, en la viñeta final Sampietri realiza lo que advirtió uno de los personajes, cuando le dice a Pancho: “¿QUE TAL CARRETITA? OYE HAZME UN FAVOR PRESTAME 100 FIERROS Q’ MAÑANA SIN FALTA TE LOS PAGO, AQUÍ MISMO”.

La siguiente tira de la página es completamente distinta. Fairlie interviene *Brick Bradfor* sin introducir la figura de Sampietri; solo aparece el villano que reflexiona a partir de los nombres de las nuevas tiras que se publicarán: “¿PERO PARA QUE ME PREOCUPO? DESDE MAÑANA YA NO SALIMOS ¿Y QUIENES SERÁN SERRUCHO, YASA, BOQUELLANTA, CHABUCA Y ESE CADENA DE ORO?-NI BRICK BRADFORD LO SABE”.

Figura 44. Julio Fairlie, “Sampietri, Pato Pascual, Pancho Tronera, Brick Bradford, Roy Rogers y Buck Rogers”. *Última Hora*. 12 de setiembre de 1952.

En *Buck Rogers* el villano amenaza a una mujer. En la última viñeta Sampietri lo enfrenta, mirándolo a los ojos y sin señales de miedo, le dice que “hoy se acaban todas sus fechorías”, sin brindar detalles mayores.

De una forma muy divertida, finaliza el segmento “Los Campeones de la Historieta”, con *Roy Rogers rey de los vaqueros*. En las primeras viñetas Roy le comenta a un niño, que este es el último día que serán publicados y que Sampietri vendrá a despedirlos, a lo que su interlocutor responde sugiriéndole evitar tal despido: “ENCAJARLE UN BALAZO”. Sigue a esta viñeta otra en la que Sampietri, conociendo el perverso plan, huye despavorido y dice: “¡AUNQUE



PASE POR MAL EDUCADO, DE ESTOS NO ME DESPIDO NI DE A POR GUSTO!". De esta

manera concluye la página intervenida por Fairlie.

Como ya se ha señalado, esta “despedida” a las tiras extranjeras es el final del proceso en el cual Julio Fairlie introdujo diversas innovaciones a nivel gráfico-narrativo agrupados en el “rompimiento de la cuarta pared”. Debe entenderse que su uso permitió al artista un acercamiento directo con el público.

En consecuencia Sampietri, que representa al poblador de Lima, comunica a sus lectores los códigos sociales que priman en la capital. Estos, generalmente de los sectores desfavorecidos de la sociedad, se transforman lentamente en el nuevo rostro popular de Lima. Es por ello que, *Última Hora*, en la búsqueda de simpatizar con los sectores emergentes de la población⁷³, decide publicar las tiras: *Boquellanta*, *Chabuca*, *Yasar del amazonas*, *Cadena de oro*, *Cántate algo* y *Serrucho*; de este modo los valores culturales de la colectividad son absorbidos por este medio de comunicación masiva y transformados en símbolos de nacionalidad.

Para entender esta propuesta de *Última Hora*, se procederá a dar un esbozo de dichas tiras. Al respecto, *Boquellanta* (figura 45) creada por Hernán Bartra, representa de forma estereotipada a los afrodescendientes limeños de bajos recursos. A partir de ellos relata las vivencias de una familia, aunque se centra en las aventuras del menor de ellos, un pequeño niño *blackface*, pícaro y callejero, que reconoce en la Lima popular su laboratorio de vivencias y aprendizajes. Formalmente, es caricaturesca y su lenguaje encarna la forma particular de hablar de este grupo humano.

A pesar de su gran dosis de humor, esta tira muestra cómo es menospreciado este sector de la población, la forma en la que solucionan estas brechas y se aprovechan de ellas. Cabe destacar que un tema reiterativo es el proponer identidad a partir de los tradicionales equipos de fútbol y

⁷³ Dicha simpatía es parte del movimiento social que a partir de los años 30 las clases medias y populares impulsaron, en pos de una sociedad más inclusiva. Como indica Sinesio Lopez (1997): “Rechazaron la estrecha y excluyente comunidad criolla y propusieron una comunidad imaginada que integrara a todos los sectores excluidos del mundo oligárquico y criollo” (p.33)

enfaticar el antagonismo de los “negros” son de Alianza Lima y “los blancos” de Universitario de Deportes.



Figura 45. Hernán Bartra, “Boquellanta”. *Última Hora*. 13 de setiembre de 1952.

En el caso de *Chabuca* (figura 46), tira cómica de una sola viñeta creada por Luis Baltazar, relata las aventuras de una exuberante y coqueta limeña (cuerpo de reloj de arena) de clase media en constante búsqueda de ascender en la sociedad, que resuelve de forma hilarante sucesos cotidianos.



Figura 46. Luis Baltazar, “Chabuca”. *Última Hora*. 13 de setiembre de 1952.

La tira que representa a los pobladores de la selva es *Yasar del Amazonas* (figura 47) de Jorge Vera Castillo. En esta el protagonista es planteado de manera mítica, como protector de la naturaleza, una especie de Tarzán peruano, que expulsa a cazadores, taladores, y todo aquel que quiera dañar el ecosistema de la selva.



Figura 47. Jorge Vera Castillo, “Yasar del Amazonas”. *Última Hora*. 13 de setiembre de 1952.

Las tiras *La Cadena de Oro* (figura 48) y *Serrucho* (figura 49) representan al poblador andino en distintos contextos. La primera obra es de Rubén Osorio, gráficamente, realista y los acontecimientos suceden en la sierra; el protagonista es el primer superhéroe nacional: Juan Santos, el cual con su cadena de oro protege a los habitantes de la cordillera de distintos malhechores. Al igual que en *Yasar*, el autor da una visión casi mítica, aunque en esta ocasión del poblador andino, quien a través de su valor y destreza defiende a los más desvalidos.



Figura 48. Rubén Osorio, “La Cadena de Oro”. *Última Hora*. 13 de setiembre de 1952.

Contrario a este personaje heroico se encuentra *Serrucho* de David Málaga, figura ambivalente que representa por primera vez en los medios de comunicación masiva al migrante;



critica la visión negativa que se tiene de él y las actitudes de menosprecio hacia él. Como indica Paula Ramos (2006): “se deshace de la imagen que muestra al migrante como alguien ingenuo, perdedor y continuamente burlado, para presentarnos a un migrante astuto que termina dejando mal parado al criollo” (parr. 13), lo cual evidencia un cambio del estereotipo habitual hacia el poblador serrano en Lima.

Figura 49. David Málaga, “Serrucho”. *Última Hora*. 14 de setiembre de 1952.

La publicación de las tiras mencionadas con personajes representativos en distinto espacio geográfico de pertenencia genera límites casi precisos de estas diversas etnicidades en un contexto donde la estructura social criolla tradicional se disolvía. Asimismo, mediante el humor o el heroísmo se intenta reflexionar y canalizar los sentimientos e ideas motivadas por el encuentro de estos diversos grupos en un mismo contexto geográfico, la capital.

La despedida de las tiras norteamericanas realizada por Sampietri y la consecuente publicación de tiras inspiradas en lo local, manifiesta la necesidad de exponer una idea de “lo peruano” que se sobreponga a “lo extranjero”. Por ello no es extraño que en ninguna de las tiras comentadas exista alguien que represente a un extranjero.

Es este contexto el que favorece que se difunda el reconocimiento de la heterogeneidad en oposición al ideal criollo. Como advierte el sociólogo Sinesio López (1997), a partir de los años 30 las clases medias y populares impulsaron una sociedad más inclusiva: “Rechazaron la estrecha y excluyente comunidad criolla y propusieron una comunidad imaginada que integrara a todos los sectores excluidos del mundo oligárquico y criollo” (p. 33).

CONCLUSIONES

1. En el contexto político-social de la década de 1950 surge la prensa popular en Lima. Fue a partir de medidas como la Ley de Seguridad Interior instauradas por el gobierno autoritario de Manuel Odría que algunos medios tomaron la decisión de informar de manera sensacionalista, de manera paralela, las nuevas tecnologías como el fotograbado, teletipo y rotativas hicieron que las comunicaciones fueran más veloces, de mejor calidad y con mayor alcance.
2. La intensa migración del interior del Perú a la capital fomentó que los medios de comunicación cambiaran su estrategia de difusión para captar a un mayor público. Es así que en sus páginas introducen tiras con personajes ficticios representativos de cada uno de los sectores más populares: el criollo, el afrodescendiente, el habitante de la sierra y de la selva en su medio y el migrante de la sierra a la capital.
3. El diario *Última Hora* fue el medio representativo en destinar sus esfuerzos para atraer al público popular, inicialmente al introducir el uso de la jerga a sus noticias y luego con la

publicación de tiras cómicas de personajes e historias representativas e identificables por el ciudadano común.

4. La tira cómica y la historieta son parte de la narrativa gráfica, la cual se distingue por ser una estructura de viñetas que relatan una historia de ficción a partir de imágenes y, por lo común, texto.
5. Como formato la historieta ocupa una o más páginas completas y como género narra historias de larga duración mediante capítulos.
6. En lo referido al formato tira, ocupa una pequeña franja horizontal; mientras. el género tira cómica es autoconclusivo, la siguiente entrega reinicia los acontecimientos y solo mantiene lo sustancial.
7. La profesionalización (1948-1968) es la etapa de la historieta peruana en la cual se muestra interés por lo local mediante la temática, la narrativa y el lenguaje. Esta surge a partir de la aparición de la prensa popular urbana, la convivencia entre distintas generaciones de dibujantes y la estandarización de la historieta mediante el formato tira diaria.
8. La narrativa gráfica peruana recibió influencia, principalmente, del humor gráfico argentino. La características más resaltante que evidencia este vínculo es la de delimitar la narración a partir del nombre-atributo del personaje.
9. Carlos Rose “Croce” y Alfonso la Torre “ALAT” son importantes referentes para la narrativa gráfica nacional, pues a partir de publicar diariamente *Pachochín* y *Vida y milagros de Anacleto Barriga* respectivamente, empiezan a abrir nuevos espacios que serán aprovechados por toda su generación de dibujantes.
10. Julio Fairlie (1921, Arequipa- 2012, Punta Negra) se distingue, de los otros dibujantes de su generación, por el creativo uso de recursos gráficos en su tira *Sampietri* (1950-1974). El éxito de esta tira se confirma por los años en que fue publicada y porque su protagonista fue quien realizó la despedida simbólica a los personajes de las tiras extranjeras en la entrega del 12 de setiembre de 1952.

11. El personaje Sampietri es propuesto como un referente de los comportamientos populares de la ciudad de Lima, por lo tanto, a pesar que este no siempre era el correcto, cumple una función de entretenimiento que a la vez podría tomarse como aleccionador.
12. La técnica gráfico-narrativa “rompimiento de la cuarta pared” realizada por Julio Fairlie en la tira cómica *Sampietri* en el contexto peruano es una innovación. Esta es introducida a partir de cuatro formas, las cuales son identificadas como: guiño al lector, referencias al autor, rompimiento de viñeta y Sampietri en otras tiras.
13. La técnica rompimiento de la cuarta pared tiene como finalidad recordarle al lector que lo que está viendo es una ficción. Se lleva a cabo en la narrativa gráfica generalmente cuando el personaje de ficción se reconoce como ficción, ya sea a través de la interacción con el público, que “acepte” que es una creación o que se introduzca en otros “universos” narrativos.
14. En *Sampietri*, el concepto guiño al lector varía dado que, en esta tira, no solo se le menciona al lector la existencia de una ficción sino que se le hace partícipe de esta. La historia se transforma en un diálogo figurado.
15. La referencia al autor es un recurso utilizado de dos maneras: en la primera *Sampietri* se reconoce como creación de Julio Fairlie, mencionando al autor en el texto y en la segunda, de forma gráfica, el autor se introduce en la ficción.
16. Romper la viñeta es cuando Fairlie hace que el personaje salga del encuadre de la tira, por lo tanto se reconoce la existencia de una ficción narrativa y el soporte en el cual se encuentra la historia, recordando de esta forma al lector que los sucesos de *Sampietri* ocurren en ambos lados.
17. En la propuesta *Sampietri* en otras tiras, el personaje ingresa a las otras tiras de su segmento rompiendo la cuarta pared principalmente entre tiras, quiere decir que se combinan dos “universos” de ficción. Además en estas entregas algunos personajes aceptan directamente que son parte de una narración.
18. Luego del éxito de *Sampietri*, las tiras cómicas a las que abre el camino son: *Cadena de Oro* de Rubén Osorio “Osito”, *Boquellanta* de Hernán Bartra “Monky”, *Yasar del Amazonas* de Jorge Vera Castillo, *Chabuca* de Luis Baltazar y *Serrucho* de David

Málaga. A partir de estereotipos todas ellas representan las más populares etnicidades de mediados del siglo XX.

19. Estas tiras cumplen con el objetivo de acercarse a los distintos sectores a partir de la risa o el heroísmo.
20. La ausencia de tiras norteamericanas en las páginas de *Última Hora* se entiende como una revaloración del espacio para el arte gráfico nacional y por ello es de destacar el papel de Julio Fairlie y *Sampietri* en la configuración de este nuevo y auspicioso panorama para la narrativa gráfica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio (2004). *Estado de Excepción. Homo Sacer, I, II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BAZÁN, Adolfo (28 de julio de 2014). ¡Feliz 28 con 10 personajes del cómic peruano!!! *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/blog/universocomic/2014/07/feliz-28-con-10-personajes-del-comic-peruano#>

BUSTAMANTE, Emilio (2012). *La Radio en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.

CARPETA PEDAGOGICA (s. f.). *El costumbrismo, características y representantes*. Recuperado de <https://literaturauniversal.carpetapedagogica.com/2013/03/el-costumbrismo-1828-1848.html?m=1>

CASTRILLON, Alfonso (1973). *La caricatura en el Perú*. Lima: Galería Banco Continental.

CORREA, Jaime (2010). *El comic, invitado a la biblioteca pública*. Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe.

CONTRERAS, Carlos y M. CUETO (2000). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CUÑARRO, Liber y J. FINOL (2013). Semiótica del Cómic: Códigos y convenciones. *Revista Signa*, 22. Recuperado de revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6353

Declaración de creación del día de la historieta peruana (2008, setiembre 12). Recuperado de <http://fugahistorietas.blogspot.com/2008/?view=classic>.

ECO, Umberto (2014). *Apocalípticos e Integrados*. México: Fabula Tusquets Editores

ESCOBAR, María y M. RODRÍGUEZ (2012). El monólogo en el teatro: convenciones, límites y problemáticas. *Síntesis*, 3. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/8226>

FURIÓ, Vicenç (2012). *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Memoria Artium

GASCA, Luis y R. GUBERN (1994). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.

GARGUREVICH, Juan (1972). *Mito y Verdad de los diarios de Lima*. Lima: Editorial Labor.

(1991). *Historia de la prensa peruana*. Lima: La Voz Ediciones.

(1999a). *Lo Real/Exagerado la prensa sensacionalista en el Perú, de las relaciones a los diarios chicha*. (Tesis de maestría en Comunicaciones). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

(1999b). Perú: Cultura chicha y comunicación masiva. Lima: *Juan Gargurevich Rejal*. Recuperado de macareo.pucp.edu.pe/jgargurevich/peru.htm

(2005). *Última Hora. La fundación de un diario popular*. Lima: La Voz Ediciones.

- (2013a). María Mendoza y un recorrido por el periodismo peruano durante el siglo XX. Lima: *La Prensa*. Recuperado de <https://laprensa.peru.com/espectaculos/noticia/maria-mendoza-y-un-recorrido-por-el-periodismo-peruano-durante-el-siglo-xx-11775>
- MENDOZA, Raúl (2008). El papá de Sampietri. Lima: *La República*. Recuperado de <https://www.google.com.pe/amp/larepublica.pe/amp/archivo/212894-el-papa-de-sampietri>
- NALEWAJKO, Malgorzata (1985). La imagen de la nación, nacionalismo, peruanidad en el Perú a cien años de su independencia. *Estudios Latinoamericanos*, 10. Recuperado de www.ikl.org.pl/estudios/EL10/EL10_4.PDF
- NEIRA, Hugo (2013). *¿Qué es nación?* Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- NORABUENA, Teodorico (1982). *La libertad de prensa en el Perú: estudio crítico-histórico desde la independencia hasta 1974*. Lima: Servicios de Artes Gráficas Diamagraf.
- NORIEGA, Edgardo (2012). Odría, el general de la alegría. Lima: *Miscelánea*. Recuperado de miscelanea-rafo.blogspot.mx/2012/08/odria-el-general-de-la-alegria.html?m=1
- OLIVEROS, Jaime (2016). Rota una, rotas todas: la ruptura de la cuarta pared como nuevo canon narrativo. *LL Journal*, 2. Recuperado de <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/files/2016/12/ARTI%CC%81CULO-3.pdf>
- PADILLA, Juan (2016). “Croce”: El inagotable maestro del humor. Lima: *Correo*. Recuperado de <https://www.google.com/amp/s/diariocorreo.pe/amp/cultura/crose-el-inagotable-maestro-del-humor-704965/>
- PAVIS, Patricie (1998). *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: PAIDOS.
- PORTOCARRERO, Gonzalo (2015). *La urgencia por decirnos nosotros: los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú
- PORTOCARRERO, Ricardo (s/f). Ravines, Eudocio (1897-1979). Lima: *La Web de las biografías*. Recuperado de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=ravines-eudocio>
- PUERTA, César. (2012). LA PUERTA DE LA HISTORIA. Sampietri: una manera de entender el Perú con humor. Lima: *Spaciolibre*. Recuperado de <http://www.spaciolibre.pe/la-puerta-de-la-historia-sampietri-una-manera-de-entender-el-peru-con-humor/>

QUIROZ, Alfonso (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. (2a ed.) Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

RAMOS, Paula (2006). La construcción de la alteridad. la representación del migrante en la historieta serrucho. Cuba: *Revista latinoamericana de estudios sobre historieta*. Recuperado de: https://www.tebeosfera.com/documentos/la_construccion_de_la_alteridad._la_representacion_del_migrante_en_la_historieta_serrucho.html

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). *Diccionario de la lengua española* (24° ed.). Recuperado de: <http://www.rae.es/>

RIVERA, Raúl (2016). Recordando a Crose. Lima: *La Abeja*. Recuperado de: <https://www.laabeja.pe/de-opinion/caja-de-lapices-raul-rivera-escobar/1023-recordando-a-crose.html>

SAGASTEGUI, Carla y M. LEDGARD (2003). *La historieta peruana los primeros 80 años (1887-1967)*. Lima: ICPNA.

SALAZAR, Arturo (s/f). *Pedro G. Beltrán (1894-1979)*[archivo PDF]. Recuperado de www.elcato.org/pdf_files/Beltran.pdf

SALAZAR, Evelyn (2017). *La plástica del humor gráfico político. Análisis de La página del flaco de Julio Fairlie en el suplemento 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa (1966-1970)* (tesis para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte). Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

SALAZAR, Fernán (2008). Feliz día Sampietri. Lima: *La Mula*. Recuperado de <https://elhocicon.lamula.pe/2008/11/25/feliz-dia-sampietri/elhocicon/>

LOPEZ, Sinesio (1997). *Ciudadanos reales e imaginarios: concepciones, desarrollo y mapas de ciudadanía en el Perú*. Lima: Instituto de Diálogo y Propuestas.

TEJEDO, Paco (2013). *Las técnicas de los grandes directores aplicadas al taller de teatro*. Universidad de Valencia. Recuperado de: <http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2013/11/Las-t%C3%A9cnicas-de-los-grandes-directores-aplicadas-al-Taller-de-Teatro-Paco-Tejedo.pdf>

THORNDIKE, Guillermo (2008). *El rey de los tabloides*. Lima: Planeta.

VARELA, Julia y F. ÁLVAREZ-URÍA (2008). *Materiales de Sociología del Arte*. Madrid: Siglo XXI.

ZEVALLOS, Omar (2010). *Trazos y risas: los caricaturistas arequipeños*. Arequipa: Cuzzi editores.